# عيـوب الشـعــر




**عيوب الشعر**
**عبدالله سالم العاوي**

**الطبعة الأولى، ٢٠١٤م**

**الناشر: وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر**

**إدارة البحوث والدراسات الثقافية**

هاتف: ٤٤٠٢٢٨٨٥ ٩٧٤+

فاكس: ٤٤٠٢٢٢٣١ ٩٧٤+

ص.ب: ٣٣٣٢

الدوحة – قطر

**رقم الإيداع بدار الكتب القطرية : ١١٢ ـ ٢٠١٤**

**الترقيم الدولي (ردمك): ٢ ـ ٤٤ ـ ١٠٤ ـ ٩٩٢٧ ـ ٩٧٨**

**المراجعة والمتابعة: عبدالله الزوايدة**
**تصميم الغلاف: أحمد مختار**

# عيوب الشعر

## دراسة نقدية في بناء القصيدة

## النبطية المعاصرة

عبدالله السالم



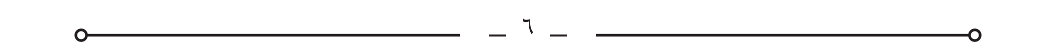
# تقديم

لم يحظَ الشعر النبطي على اختلاف مسمياته بدراسات نقدية، فكل الدراسات التي تناولته إما كانت لتبيان ما يتعلق به من نشأة وبحور وأغراض وغيرها، أو دواوين شعرية سواء كانت لشاعر واحد أو شعراء متعددين، وظلت المكتبة مفتقدة لكتاب نقدي يحدد معايير نقد الشعر النبطي.

لا شك أن هناك رؤى نقدية حول الشعر النبطي نُشرت هنا أو هناك، لكنها ظلت متكئة على الذائقة الشخصية في المقام الأول، دون أن تخضع لقيود كما هو الحال في الشعر العربي الفصيح، لذا كان من الضروري أن يتصدى ناقد لإصدار كتاب حول هذا الموضوع، وكان للكاتب عبدالله السالم هنا يد السبق، فقد وضع كتاباً يضم بين دفتيه معايير دقيقة لنقد الشعر النبطي، بعضها من المعايير التي حددها نقادنا الكبار لنقد الشعر الفصيح، وأخرى وضعها هو وفقاً لخصوصيات الشعر النبطي.

إن إدارة البحوث والدراسات الثقافية بنشرها لهذا الكتاب تنحو منحى جديداً في مسار الشعر النبطي، فالشاعر المبتدئ يستفيد منه ويحاول أن يتفادى ما يعرض قصيدته للضعف، والشعراء ذوو الخبرة يمزجون بين ما تعلموه خلال مسيرتهم الشعرية وما ورد في هذا الكتاب، خاصة أن المعايير التي وردت في هذا الكتاب يصلح معظمها لتطبيقه على معظم الإنتاج في مجال الشعر النبطي.

**إدارة البحوث والدراسات الثقافية**



بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمـة

الشعر النبطي أو الشعبي أو العامي أو المحكي [1] في بلدان الجزيرة العربية ما هو إلا الابن الشرعي للشعر الفصيح، يشترك معه في أهم مشكّلاته، كالتزام الوزن والقافية، وإفادة المعنى بلغة عربية صحيحة في مجملها، ويختلف عنه في بعض المسائل، كإهمال الإعراب والهمز، وبعض التحولات التاريخية في أصول بعض الكلمات، وهي ما تسمى باللهجة الخليجية، نسبة إلى بلدان الخليج العربي، وعلى هذا فإن المعايير النقدية التي أوجدها النقاد القدامى في دراستهم للشعر الفصيح هي نفسها التي سينطلق منها النقاد في الشعر النبطي، ولكن في المجال الذي يشتركان فيه، أما فيما يختلفان فيه فيجب أن يكون لكل واحد منهما معاييره الخاصة.

هذا من ناحية أصل الكلام وأساسياته وقوانينه اللغوية، أما من الناحية الفنية والجمالية فإنه من الطبيعي أن يجدّ في العصر اللاحق من القيم والمعايير الفنية والجمالية ما لم يكن في العصر السابق، وتلك سنة الحياة والتطور البشري التراكمي، وهذه الإضافات الفنية والجمالية ليست خاصة فقط بالشعر النبطي في مقابل الشعر الفصيح، بل هي تطورات وتحولات تدريجية عامة في شتى الجوانب الثقافية والعلمية على مر العصور، والأدب جزء منها، بما في ذلك الشعر والنقد. وفي النقد الأدبي تحديداً ظهرت مناهج وأساليب نقدية جديدة ومتنوعة بتنوع المادة الأدبية المدروسة، من شعر وقصة ومقالة وخاطرة، بل وأخذ يتسع باب النقد الأدبي كثيراً ليستعين بمجالات أخرى من النقد، كالنقد الفني والتاريخي والنفسي والثقافي وغير ذلك. ولم يسلم نقد الشعر في عصرنا من هذا التوسع الذي رغم فائدته أضر بالنقد الفني المباشر للشعر [2]، فلا تكاد تظفر في المكتبة العربية بكتاب يحدد ويجمع المعايير الفنية

---

(١) يكثر الخلاف في أصل وصحة تسمية هذا اللون من الشعر، ورأيي أن هذه مسألة من نوافل المسائل العلمية، والخلاف فيها نظري لا يندرج تحته عمل، فإذا كان الناس في الخليج والجزيرة العربية متفقين على ماهية الشعر النبطي أو البدوي أو الشعبي أو العامي أو النشيد أو أي مسمى آخر فلا مشاحة في الاصطلاح بعدئذ.

(٢) يقول ابن عقيل الظاهري: «ومن الأمور الفضولية المقحمة في علم الشعر ونقده إدخال دلالة الشعر اللغوية والتاريخية والأخلاقية والجغرافية في علم الشعر، فهذا يسرد نصوص الشعر في وصف الطبيعة بالأندلس، وآخر يسرد النصوص ويبوِّبها على أغراض الشعر من مدح وهجاء وغزل.. إلخ، وثالث يستظهر من نماذج الشعر أسماء الأعلام البلدانية أو الأحداث التاريخية، ثم يسمون ذلك نقداً أدبياً، أو دراسات أدبية، وإنما كل ذلك تاريخ، وجغرافيا، وترجمة للشاعر.. وعلاقة الشعر بكل ذلك أن الشعر رافد ومصدر». الظاهري، ابن عقيل، مبادئ في نظرية الشعر والجمال، الموسوعة الشاملة: ١.

لتأليف قصيدة ناجحة من شعر عصرنا، تلك المعايير الواضحة التي تنصبّ مباشرة على جسد القصيدة فتنقدها سلباً أو إيجاباً موضحةً عيوبها ومزاياها، وتزداد الندرة إذا بحثت عن ما يتعلق من ذلك بالشعر النبطي.

**الدراسات السابقة:**

هناك بحوث ودراسات قيّمة في مجالات عامة تحوم حول قضايا الشعر النبطي ولا تدخل فيه، وهناك أيضاً دراسات متفرقة لمعايير جزئية من معايير نقد الشعر النبطي، إما منشورة مستقلة بذاتها أو مدرجة تحت مباحث دراسة أعمّ، ومن ذلك:

- **الشعر النبطي، ذائقة الشعب وسلطة النص، الدكتور سعد العبد الله الصويان.**
- **الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، الدكتور غسان الحسن.**
- **دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، الدكتور عبدالله العتيبي.**
- **كيف تنظم قصيدة، فلاح المنصور.**

أما الكتب القديمة فهناك عدة مؤلفات جمعت معايير النقد الفني للشعر الموجه مباشرة إلى عيوب ومزايا النصوص، إلا أنها ألّفت في نقد الشعر الفصيح، وهنا يشترك الشعر النبطي مع الفصيح في تلك المسائل النقدية المشتركة التي سبق ذكرها، أما ما جدّ من مسائل تخص الشعر النبطي المعاصر فإنها بقيت منثورة في صدور الرجال أو في مباحث جزئية متفرقة، ومن تلك المؤلفات القديمة:

- نقد الشعر، قدامة بن جعفر.
- الموازنة بين الطائيين، الآمدي.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني.

ولم أجد كتاباً جامعاً ألّف أساساً ليستغرق كل معايير النقد الفني للشعر النبطي المعاصر، فعزمت على تأليف هذا الكتاب.

ولإيضاح الفرق بين المنهج المتبع في هذا الكتاب والمناهج المتبعة في الدراسات والمؤلفات السابقة المتعلقة بنقد الشعر النبطي، سأقسم المنهج النقدي المستعمل أو المتصور في نقد الشعر النبطي إلى قسمين:

**القسم الأول:** المنهج البنيوي، وهو منهج النقد الفني المباشر للحكم على القصيدة من حيث الجودة والرداءة، وبهذا يجب أن يعتمد النقد على أسس ومعايير فنية صرفة هي

مادة هذا الكتاب.

وفي رأيي أن هذا المنهج هو المرحلة الأولى والأهم بين المراحل التي تشكّلها المناهج الأخرى، فلبناء مبنى جميل يجب علينا أولاً أن نعرف المعايير الأساسية التي من خلالها نبني بطريقة معمارية فنية سليمة من العيوب، ويمكننا لاحقاً أن نعمل على تحليل هذا المبنى أو وصفه أو مقارنته بالمباني الأخرى أو دراسة أثره وتأثيره فيما حوله أو بحث أصوله التاريخية أو حصر عدد أعمدته وقبابه ومصابيحه أو دراسة شخصية من بناه، وغير ذلك.

**القسم الثاني**: منهج النقد غير الفني، ويندرج تحته عدة أشكال:

- تفسير المعاني وشرحها في النصوص الشعرية.
- الدراسات التاريخية عن نشأة الشعر وتسميته وألحانه.
- الدراسات اللغوية لمفردات الشعر النبطي تحليلاً أو تأريخاً أو مقارنة.
- تحقيق القصائد النبطية القديمة.
- الدراسات الموضوعية للشعر النبطي من قضايا اجتماعية وسياسية ونحو ذلك.
- دراسات المنهج الحواري التي تدرس تفاعل القضايا مع بعضها بعضاً، كأثر البحر أو الصحراء في الشعر النبطي، أو أثر الشعر النبطي في أية قضية ممكنة.
- الدراسات الإحصائية، كعدد بحور الشعر النبطي أو عدد ألحانه، أو المتعلقة بالمنهج السيميائي كإحصاء تكرار حرف السين أو كلمة السيف أو الكلمات الممدودة في القصيدة.
- النقد السيميائي الذي يرصد ويحصي ويحلل الإشارات والعلامات والأسماء الواردة في النص.
- الدراسات الجزئية، كإلقاء الضوء على عيب الحشو أو التكرار أو الركاكة في قصيدة معينة أو قصائد عديدة.
- الدراسات الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية والجغرافية المستوحاة من نصوص الشعر النبطي.
- الدراسات الانطباعية العامة بتفسير أو تحليل أو تأويل للنص الشعري.
- الدراسات الموجهة مباشرة لمدارس أو مناهج النقد في الشعر النبطي.

## مشكلة البحث:

وقد واجهتني في البحث صعوبات عديدة مردّها إلى مشكلة واحدة، وهي عدم

توافر مرجع مباشر جامع للمعايير النقدية المختصة بالشعر النبطي، فالمراجع إما قديمة موجهة للشعر الفصيح كما سبق، وبهذا تكون قاصرة عن تضمن معايير النقد المتعلقة بالشعر النبطي المعاصر، أو حديثة ومختصة بالشعر النبطي لكنها تركز على مسائل محددة وتغفل البقية، فقمت بالبحث والاستقصاء في ما توافر لدي من كتب النقد القديمة، وكتب النقد الحديثة المختصة بالشعر النبطي، وأضفت عليها من مخرجات النقد النبطي المعاصر، وجمعت كل المعايير الفنية التي تشكل في مجموعها ما يمكن تسميته بعيوب الشعر، أو عيوب القصيدة النبطية، على أمل أن يتسنى لي تأليف جزء ثانٍ أجمع فيه المعايير الفنية لجودة الشعر.

وفي رأيي أنَّه لو أنشأ شاعر قصيدة، فإنها لن تخرج عن أحد تصنيفات نظرية أربعة:

**الأول**: أن لا تكون قصيدة من الأساس، وذلك بافتقادها لأحد الشروط الأساسية للقصيدة، ومثل هذه المحاولات الشعرية تجاهلتها هذه الدراسة.

**الثاني**: أن تكون قصيدة معيبة، بمعنى أنها تجاوزت الحد الأدنى للسلامة لكنها رغم ذلك محملة بالعيوب، قلّت أو كثرت، وهي القصيدة التي تحتوي على عيب فأكثر من عيوب الشعر، وهي مادة هذه الدراسة.

**الثالث**: أن تكون قصيدة سليمة من العيوب، مع التنبه إلى أن عدم العيب ليس بمزية، كما أن عدم النقص ليس بكمال، وهذه هي القصيدة التي تنشدها هذه الدراسة على أقل تقدير.

**الرابع**: أنها قصيدة سليمة من العيوب ومحملة بالإبداع والحسن والجمال، وهي القصيدة التي سأحاول ذكر مزاياها في دراسة مقبلة.

وقد انتهجت لنفسي منهجاً شخصياً عند تأليف هذا الكتاب، يمكن تقسيمه إلى أربع مراحل:

**المرحلة الأولى**: جزأت القصيدة في ذهني تجزيئًا منطقياً يحتّمه واقع بناء القصيدة، من فكرة ومفردة وقافية ووزن وأسلوب ونصوصية وجمالية، إلا أني استبعدت هذا الجزء الأخير لأنني عزمت على قصر دراستي على العيوب فقط.

**المرحلة الثانية**: استقرأت مئات القصائد وآلاف الأبيات الشعرية النبطية المتوافرة في المجلات والصحف والدواوين، أو في الإنترنت والتلفزيون، أو مما أحفظ وأخبر، إذ ترعرعت في بيئة تحب الشعر وتقرضه، واهتممت بسماع الشعر وقراءته

منذ الصغر، وقلتُ أول قصيدة موزونة مقفاة وأنا في سن التاسعة.

ولأن النقد في أعماقه ما هو إلا ذوق نخبوي أو فردي، حتى القائم منه على أسس علمية مثل أسس التقطيع العروضي، فإني سجلت ملاحظاتي النقدية على ما استقرأته من أبيات وقصائد، وهذه الملاحظات نابعة من ذوقي المتكىء على محصلة تجربتي المعرفية ومداولاتي ونقاشاتي وقراءاتي الشعرية والنقدية ورصدي العفوي أو المتعمد لآلية الشعراء المبدعين في صناعتهم للشعر من خلال إنتاجهم الكلي، ومن ثم رحت أصنف هذه الملاحظات النقدية حسب التجزيء السابق، فهذه ملاحظة تخص فكرة القصيدة، وهذه تخص المفردة، وهذه للقافية، وهذه للبحر العروضي، وهكذا.

**المرحلة الثالثة:** الرجوع إلى المراجع والدراسات السابقة التي تناولت هذه الملاحظات والعيوب لعضد ذوقي ورأيي باتفاقه مع ذوق ورأي من سبقني.

**المرحلة الرابعة:** إضافة بعض الملاحظات التي وجدتها في المراجع والدراسات السابقة فتذكرتها وقد غابت عن وعيي أثناء الملاحظة الأولية، وبعضها أضفته من باب الأمانة الأدبية، إذ وجدت البعض يذكرها وله في ذلك وجهة نظر، ولأني لا أتفق معه في ما ذهب إليه، فإني أصرح بهذا عند ذكر العيب في الدراسة، أو أقلل من أهميته، ومثال ذلك: عيب السناد وتخفيف القافية المشددة وغير ذلك.

## منهج البحث

استعملت في البحث مزيجاً من المنهج الاستقرائي والمنهج الاستدلالي والمنهج الاستردادي، فقام العمل أولاً على استقراء بناء القصيدة، أيّ قصيدة، للخلوص إلى عناصر مفردة تشكل مكونات القصيدة، الفكرة والمفردة والقافية والبحر العروضي والأسلوب والقصيدة كاملة، ومن ثم استقراء النصوص الشعرية في مظانها لتسجيل الملاحظات النقدية وتصنيفها على ما تم من تفكيك عناصر القصيدة، ثم بعد ذلك الغوص في بطون الكتب والدراسات والمقالات والآراء للاستدلال أو الاستئناس بالأقوال التي تعضد الدعوى الأدبية، وفي هذا استرداد للماضي بما تركه من آثار وأحكام أدبية، فإذا انعدم الدليل من أقوال السابقين لزم الأمر أن أذكر الأدلة العقلية والأدبية من تعليل وتسبيب.

ومن الممكن أيضاً أن يعد منهج التوثيق والتحقيق حاضراً بقوة في هذه الدراسة، فمعظم الأحكام النقدية المتعلقة بالشعر النبطي غير موثقة في الكتب والدراسات،

إنما هي اتفاق ضمني صامت بين النقاد والشعراء الرواد ونخب المثقفين المهتمين بهذا الأدب، وكان عملي هنا توثيق هذه الآراء والأحكام في كتاب مقروء.

وعلى أية حال، فإن مناهج البحث العلمي تناسب مجالات العلوم التطبيقية أكثر من مناسبتها لمجالات الأدب والفن، إذ الأدب والفن يقومان في معظمهما على الذوق والمنطق الجمالي، أما العلوم فهي علوم بحتة تقوم على القوانين والمقدمات والفرضيات الحسابية اليقينية[1]، وشتان بين المجالين، وقد قيل: «حين يصل العلم ينصرف الأدب»[2].

وفي لغة الكتاب وأسلوبه، حاولت قدر الإمكان تبسيط مفرداته وعباراته بما يتناسب والقصد العلمي والتعليمي منه، واجتنبت الخوض المتعمق في المسائل النافلة التي تعرض لي في البحث، مثل التعريفات والبحوث التاريخية واللغوية عن النشأة والتسمية ونحو ذلك، كما تجاهلت عمداً الاصطلاحات النقدية القديمة في تسمية عيوب الشعر أو معالجتها، واستبدلتها بتسميات تناسب العصر والشعر النبطي وأهله، ولا يمنع هذا ذكري بعد ذلك للمسمى القديم للعيب من باب الترف العلمي، كالإيطاء والإكفاء ونحو ذلك.

وقد قسّمت البحث إلى مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة، وقسمت كلاً من الفصلين إلى عدة مباحث، فضم الفصل الأول سبعة مباحث هي: عيوب الفكرة، عيوب المفردة، عيوب البحر العروضي، عيوب القافية، عيوب الأسلوب، عيوب القصيدة كاملة، عيوب عامة، أما الفصل الثاني ففيه مبحثان، الأول فيه تشريح لعدد من النصوص، والثاني دراسة نقدية تطبيقية في شعر محمد بن فطيس المري.

هذا ولا يفوتني، قبل البدء في صفحات الكتاب، أن أنوه بعدة نقاط مهمة يجب مراعاتها، بعضها ذُكر في الصفحات السابقة وبعضها لم يذكر، إلا أني أعيد ما ذُكر مختصراً لأهميته، وهي:

- هذه الدراسة خاصة بالشعر العمودي النبطي في منطقة الخليج العربي.
- هذه الدراسة خاصة بالقصيدة التي تجاوزت الشروط اللازمة للقصيدة من وزن وقافية ومعنى.

---

(١) انظر: عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، ط٣، وكالة المطبوعات – الكويت ١٩٧٧م: ١٥.

(٢) القائل هو لويس ديكنسون. محيي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم – دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب – ليبيا ١٩٨٨م: ٥٤.

ـ ليس من واجب هذه الدراسة معالجة الشواهد الشعرية التي ترد في الأمثلة وتقديم البدائل الشعرية الأصلح لها، لذا فإنه في توضيح أحد العيوب في بيت شعري في الدراسة وتفكيكه لا يعتد شعرياً بالمقترحات المقدمة إن وجدت.

ـ أنجزت هذه الدراسة في عام ٢٠١٣ م، لذا فهي منصبّة على ذائقة هذه الحقبة، لا قبلها ولا بعدها.

ـ النقد في أغلبه جهد بشري يتخلله القصور والفردية، ومبني في الأصل على الذوق والتفضيلات الشخصية.

ـ نحن في حاجة حقيقية لإشاعة النقد الشعبي بيننا، في ضوء هذا النشر الإعلامي الضخم للشعر الشعبي.

ـ نقد الشعر الشعبي فرع من فروع النقد الأدبي للشعر العربي، ورغم أنه يشترك معه في الكثير من المعايير النقدية العامة، إلا أنه يختص ببعض المعايير الشعبية الخاصة، سواء لتعلقها باختلاف اللهجة أو لتعلقها بمحصلة الموروث المعرفي والتجريبي الخاص بعلم الجمال.

ـ انتقاد كلمة أو بيت في الدراسة لا يعني انتقاد باقي القصيدة، وانتقاد قصيدة واحدة لا يعني انتقاد بقية قصائد الشاعر، وانتقاد قصائد الشاعر لا يعني انتقاد ذات الشاعر.

ـ هذا العمل النقدي موجه مباشرة للنصوص المذكورة بغض النظر عن أصحابها، وليس لذكر أصحابها أي شأن شخصي سوى التوثيق الأدبي فقط.

ـ تتفاوت العيوب المذكورة في الدراسة في وصفها عيوباً، فبعضها باتفاق الأكثرية وبعضها باتفاق النخبة فقط أو بعضهم.

ـ تتفاوت العيوب المذكورة في الدراسة في درجة إعابتها للقصيدة، فبعضها قوي وبعضها متوسط وبعضها ضعيف.

ـ تتولد بعض العيوب نتيجة لخصوصية لهجة ما، أو بلد ما، وهنا فإنها عند أصحاب تلك اللهجة أو ذاك البلد لا تعد عيوباً، لكن العبرة بالأكثرية، وهم من سواهم من متذوقي الشعر النبطي الخليجي.

ـ بعض العيوب المذكورة في الدراسة معروفة للأكثرية، إما لوضوحها أو لإيضاحها على يد بعض الكتاب والنقاد والمهتمين بدراسات ونقد الشعر الشعبي، وبعضها غير معروف للأكثرية، لكنه شبه متفق عليه من قبل النخبة من الشعراء بناء على استقراء

إنتاجهم الشعري.

ـ كل عيب ذكرته حاولت قدر الإمكان تعليله والتمثيل له.

ـ جمعت عيوب القصيدة بالاستقراء، لذا فقد يفوتني بعضها.

ـ صنّفت العيوب مبوبة على عناصر القصيدة من فكرة ومفردة وقافية ووزن وأسلوب وعيوب عامة من باب الترتيب والتنسيق، فإن وفقت للصواب في صحة تصنيف العيوب في أبوابها فهذا ما أرجوه، وإن اعترى تصنيفي شيء من الزلل أو الخلل فهو متعلق بالتصنيف فقط، ولا يعني هذا أن العيب قد زال، بل يبقى عيباً من عيوب القصيدة.

ـ تكررت مفردة النخبة هنا، وهي لفظة غير قابلة للضبط والثبات العلميين، لكن المقصود بالنخبة:

في شأن النقد: مجموعة من كتاب الشعر المعاصر والمهتمين بدراساته والمثقفين من متذوقي الشعر النبطي والمبدعين من الشعراء.

وفي شأن الشعر: كل من يتميز من الشعراء المعاصرين بجودة شعره بعيداً عن أي سبب آخر.

ـ هذه العيوب تلحق فقط القصيدة التي أراد شاعرها أن تكون قصيدة جادة، لذا تخرج القصيدة التي كتبت للمزاح ونحو ذلك.

ـ النقد فاحص للشعر، لذا فهو يبين حسنه وسيئه، ميزاته وعيوبه، لكني في هذه الكتاب قصرت الدراسة على العيوب كمرحلة أولى، على أمل أن أوفق لإكمال الجزء الثاني من الكتاب، وهو القسم المتضمن لعناصر جودة القصيدة.

# تمهيد

## ما هو النقد؟

هو إظهار المحاسن والمساوئ، وهو سلوك بشري فطري، فنحن ننتقد الأشخاص وننتقد الأشياء وننتقد المواقف، ننتقد هذا الشكل وتلك السلعة وذاك النص، وننتقد أشياء كثيرة، ننتقد كل ما يقع تحت البصر ونشعر تجاهه بالشعور إلى النقد، سواء أكان نقداً صامتاً كالاستحسان أو الامتعاض، أو تعبيرياً، وهنا يختلف الناس في مدى قدرتهم على النقد، أحدهم ينتقد صنفاً من الطعام بأنه سيء ولا يجد القدرة على التفصيل أكثر من ذلك، وآخر مختص بالأطعمة، طاه خبير مثلاً، أو حتى له اهتمامات خاصة بالأطعمة، فسيشرح أسباب سوء ذلك الطعام بشكل تفصيلي، الكميات والمقادير وتوقيت الغلي والتسخين والتبريد والخ..

وقد كثرت تعريفات النقد بناء على كثرة مدارسه ومواضيعه، ولست هنا بصدد سردها أو مناقشتها، إذ إن «النقد هو أحد تلك المصطلحات المبتلاة بالتشوش نتيجة خضوعه للعديد من الاستعمالات العامة والتخصصية التي تتحدى التعريف». [(١)]

والنقد الأدبي شكل من أشكال النقد العام، ونقد الشعر شكل من أشكال النقد الأدبي.

وهذه الدراسة موجهة لنقد الشعر خصوصاً، والشعر الشعبي (النبطي) في دول الخليج بشكل أخص.

## من المخول بالنقد؟

لا أحد يملك الحق المطلق لإسقاط عمل أدبي ما ما دام أن هذا العمل قد تجاوز الاختبار الأساسي لصلاحيته، كالوزن والقافية في القصيدة العمودية، والشخصية والأحداث وبقية المشكّلات السردية في القص، والسلم الموسيقي والزمن في العزف وهكذا، إنما يظل الأمر محض تذوق، فللقارىء هذا أن يعجب بهذا النص ويعرض عن ذاك، ولذاك القارىء أن يعاكسه تماماً، كلٌّ بحسب ذائقته المستندة إلى البيئة

(١) طراد الكبيسي، ما هو النقد، المجلة الثقافية (مجلة ثقافية فصلية تصدر عن الجامعة الأردنية) – عمّان – العدد ٥٨ (ديسمبر ٢٠٠٢ – فبراير ٢٠٠٣): ص٣٤.

والظروف والتجربة الشخصية والتوجه الثقافي ونحو ذلك، وهذه الذائقة – كما يرى غازي القصيبي – هي «الحكم الأول والأخير مهما حشد الناقد من مصطلحات عويصة وألفاظ علمية وطروحات أكاديمية، وكل ما يقوله ناقد ما عن الحيدة والموضوعية والتجرد ليس سوى ستار يختفي وراءه ذوق الناقد»[١].

إلا أنه حتى لدى هذه الأعمال التي تجاوزت الاختبار الأساسي، فإننا نلاحظ أن ثمة شروطاً ضمنية خفية وليست متسقة في منظومة علمية واضحة، وكأنها الاستحسان الشرعي الذي عبر عنه بعض علماء الحنفية بقولهم: «هو دليل لا يستطيع الفقيه التعبير عنه»، فهذه الشروط لا يمكن للناقد، أو فلنسمه القارىء المحترف، التعبير عنها بوضوح علمي مطرّد، لكنه يصطحبها عند القراءة ويتأثر بها في حكمه، وأقل خفاءً من هذه الشروط المختبئة في أعماق الذائقة القرائية شروط أخرى تشكل مثل سابقتها عناصر إبداعية لمزيد من التفوق والوجاهة الأدبية، هذه العناصر ليست نتائج مقدمات منطقية ولا عمليات حسابية كما سبق، إنما هي نوع من العرف الأدبي الذي يصطلح عليه أكثرية القراء المحترفين والمشهود لهم بالوعي القرائي والحيادية، كما يتفق عليه النخبة من الكتاب لا بشكل صريح تقريري وإنما بما يقدمونه من أعمال إبداعية.

## شروط الناقد:

النقد في المفهوم الأدبي منهج له أدواته الخاصة، وهذه الأدوات ليست بمعجزات إلهية يصطفي بها الله القليل من خلقه، إنما هي خليط من شروط أصلية وشروط مكتسبة، وبذلك يكون النقد النبطي في المحصلة ليس سوى انطباع شخصي محترف، ومحترف هنا اختزال لكل شروط النقد النبطي المطلوبة وهي كما يلي:

- **الملَكة الشعرية**: وقد يختلف معي البعض في اشتراط هذا الشرط، وقد يستعين

(١) من تعليق غازي القصيبي على دراسة عبدالله الغذامي لقصيدة «أغنية في ليل استوائي» للقصيبي، نشره في: عبدالله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ط١، دار الآداب – بيروت – ١٩٩١م: ص٨٣.

برأي بعض المؤلفين القدامى[1] حول هذه النقطة، إلا أنه عند إنعام النظر في هذه المسألة سنجد أن اشتراط القدرة الشعرية في الناقد أمر لازم، وذلك أن من أركان الشعر النبطي سلامة الوزن، وهناك أيضاً عيوب تلحق بالوزن حتى لو كان سليماً كما سنرى في مبحث عيوب البحر العروضي، والناقد غير الشاعر ستفوته مسائل الوزن مهما كان ضالعاً بعلوم اللغة والبيان والجمال وغيرها، لأن إدراك سلامة الوزن سماعياً ملكة طبيعية لا تكتسب، هذا ولا أنكر إمكانية وجود ناقد غير شاعر بشرط أن يظل بعيداً عن المسائل المتعلقة بالوزن العروضي، ومع ذلك فإنه لو كان شاعراً لكن أجود وأكمل.

• **الوعي القرائي**[2]: وهذا يختزل كل أشكال المعرفة والاطلاع في شؤون الشعر والأدب واللغة والثقافة عموماً، فكثرة مراس الناقد لقراءة النصوص الشعرية النبطية القديمة والحديثة، وقبلها النصوص الفصيحة، تمنحه القدرة على مراقبة التطور والتجديد والتحول في الشعر، ومن ثم المقارنة والمفاضلة والمقايسة ونحو ذلك، وسعة ثقافة الناقد في المجالات الأدبية الأخرى مثل الشعر الفصيح، القديم منه والحديث، وعلوم اللغة وعلوم البيان والبديع والقصص والروايات والمسرحيات والرؤى النقدية وكتب الفنون الجميلة الأخرى، بل وعلوم القرآن والحديث ونحو ذلك، تصبغ نظرته بالإحاطة والشمولية، وكل هذه روافد تقوي قدرة الناقد على النقد والتمييز، ومن ثم إعطاء العمل الأدبي الحكم النقدي المناسب، وكلما زادت الروافد المعرفية للناقد زاد اقتراب حكمه من الكمال.

• **إتقان اللهجة** التي كتب بها الشعر النبطي: وهذا شرط لا أظن أن ثمة من يخالف فيه لوضوحه ومعقوليته، إذ إن من البديهي أن فاقد الشيء لا يعطيه، والعاجز عن فهم الكلام عاجز عن نقده. يقول الدكتور سعد الصويان: «يستحيل على شخص غريب عن محيط الشعر النبطي أن يمسك ديواناً ويقرأ فيه ويأمل من وراء ذلك أن

---

(١) قال ابن رشيق القيرواني: «وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه، حتى أنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته». ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (٤٦٣هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط١، ٢م، مطبعة السعادة – مصر (تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي) ١٩٠٧م: ١/٧٥.

(٢) انظر: مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ١٩٩٨،القاهرة، مكة للطباعة، ١٥. وسمى هذا الشرط: الثقافة الأدبية والعامة للناقد.

يسبر أغوار هذا الشعر ويكتشف أبعاده الحضارية وأسراره الجمالية»[(١)].

• **القدرة على التنظير:** وهذه الصفة يتمايز فيها الناس بناء على قدراتهم الذاتية والمكتسبة، الذاتية بما وهبهم الله من مقومات عقلية ونفسية تمكنهم من النظر المتأني والتفكير المنطقي وردّ الفروع إلى الأصول، والمكتسبة بما أضافوه من هذه المقومات من خلال التعلم والمحاكاة وطول المراس والدربة، ولو حوى الناقد كل شروط النقد وافتقر لشرط القدرة على التنظير فإن ذوقه الأدبي يوصف بالسلبي الذي «يدرك الجمال ويتذوقه دون القدرة على تفسير ما يدرك أو تعليله»[(٢)].

• **الحيادية**[(٣)]: وهذه صفة تشبه سابقتها، وهي من السمات الشخصية لكل فرد، ولها قسم أساسي فطري وقسم آخر مكتسب، لكنه يكتسب بالتراكم عبر التعلم والمواقف والنمو المعرفي حتى تصبح صفة لازمة للشخص لا يستطيع التحكم بها، والمقصود بالحيادية النزاهة والعدل وإقصاء العاطفة والميول الشخصية عند إطلاق الأحكام النقدية على العمل الأدبي، فلا ينحاز الناقد بالباطل لشخص أو جماعة أو بلد أو عنصر أو أي شيء آخر خارج إطار التقييم الفني الأدبي.

• **الذوق الرفيع**[(٤)]: هذه الصفة ربانية أيضاً، وقد تؤثر فيها بيئة الشخص المحيطة بالتراخي، سلباً أو إيجاباً، إلا أنها في أساسها خاصية فطرية حسب ما وهبه الله للشخص من قدرة فائقة على تمييز الجيد من الرديء حتى لو تقاربا وتشابها على أكثر الناس.

فإذا توافرت هذه الشروط في أحد فهو قادر على النقد النبطي، سواء أكان أكاديمياً في النقد أم غير أكاديمي، وتنقص قدرة الناقد على النقد بقدر ما ينقص من هذه الشروط.

---

(١) الصويان، سعد العبدالله، الشعر النبطي وجذوره الفصيحة (ذائقة الشعب وسلطة النص)، دراسة لغوية تاريخية مقارنة، ط١، دار الساقي ٢٠٠٠م: ١١٦.

(٢) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ١٩٩٤م: ١٢٣.

(٣) انظر عنوان: بعض المؤهلات للناقد الحق، أحمد أمين، النقد الأدبي، ط٣، ٢م، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ١٩٦٣م: ١/ ١٩٤.

(٤) انظر: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١٤.

## غياب النقد وأسبابه:

قيل إن العرب ظاهرة صوتية [١]، وبغضّ النظر عن موافقة هذا القول أو مخالفته، فإن العرب منذ القدم مميزون بالشعر والفصاحة وفن الكلام، إذن فلماذا تخلّى العرب عن ميزتهم هذه؟

من المعلوم أن الممارسة النقدية تحتاج إلى الحرية والثقة بالنفس،[٢] وهذا ما يعاني منه العرب منذ قرون إثر تخلفهم عن الركب العالمي في شؤون السياسة والاقتصاد والعلوم الطبيعية، وغياب النقد ليس مقصوراً على النقد الأدبي فحسب، بل أصبح سمة عامة في كل جوانب الحياة، والأدب واحد منها، بالإضافة إلى أسباب خاصة بنقد الشعر النبطي يمكن تعدادها في هذه النقاط:

- غياب الروح النقدية في المجتمع بسبب النزوع للتقليد.
- التأثر بالكبت السياسي ومصادرة الحريات وإسكات الرأي المخالف.
- الانشغال بالقضايا المصيرية الكبرى مثل الأمن والحياة والهوية والحرية.
- الهوة بين الشعر النبطي واللغة العربية الفصيحة.
- عدم اهتمام الأكاديميين بقضايا الشعر النبطي.
- قلة التعليم بين شعراء الشعر النبطي والمهتمين به.
- تدخل الربحية في مجال النشر، وما يلازم ذلك من عمليات صناعة النجوم الجماهيرية.
- طغيان الصبغة المادية والنفعية على العصر عموماً.
- انتشار ثقافة السرعة والسطحية.

## المتلقي:

إذا قلنا إن النقد عمل يقيس مدى نجاح النص في تحقيق مقاصده لدى المتلقي، فإنه سيقفز هنا سؤال ضروري:

من المتلقي المقصود؟ لأن المتلقي يختلف من بلد إلى بلد، بل يختلف المتلقون في

---

(١) هناك كتاب بهذا العنوان: العرب ظاهرة صوتية، لمؤلفه: عبدالله القصيمي، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٢م.

(٢) عاطف العراقي، الاتجاه النقدي في الفكر العربي خلال القرن التاسع عشر، مجلة التنوير الثقافي (مجلة ثقافية فصلية تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي) الدوحة، العدد الأول، ديسمبر ١٩٩٨: ص٦.

تعليمهم ولهجاتهم وتفضيلاتهم الشخصية وثقافتهم ومستوياتهم العقلية والفكرية والعمرية، إذن من المتلقي النموذجي الذي يصلح أن يكون معياراً لبقية المتلقين؟ هل هو عبدالله السالم وحده؟ ولذا ينظّر ويقعّد ويؤصل وينتقد نيابة عن الكل؟ بالطبع لا، وأخبرك أنه ليس هناك متلقٍّ نموذجي ثابت للأسف، لكن المسألة مسألة تسديد ومقاربة، ومسألة ذوق، وهناك أشياء يتفق السواد الأعظم من الناس في تذوقهم لها، صحيح أن هناك استثناءات وشذوذاً، لكن العبرة بالعموم، لذا أكل التمر مع الشاي لا يصلح في الذوق العام بالرغم من وجود أشخاص يفضلون هذه الوجبة، وإذا قلنا إن العماد هنا هو الذوق العام فيجب أن نلحقه بقيد «السوي»، ذوق عام سوي، لأنه في مسألة العرف وتغير الحكم الشرعي بالعرف يذكر الأصوليون أن هناك عرفاً لكنه لا يتبع، وهو العرف الفاسد، كما لو تعارف أهل بلد على أمر محرم، وكما نرى فإن ذائقة الناس الأدبية والفنية في انحدار بسبب سطوة المادة على الروح، لذا نبحث عن العقلاء والمثقفين والمطلعين وأصحاب التجارب لنشكّل من خلالهم ذوقاً عاماً صالحاً نعتمد عليه.

أما قديماً فقد جمع الباحثون دعائم الذوق السليم في شكل عناصر إبداعية للنصوص، وهي ما تشتهر به علوم البديع والنقد قديماً.

## ما الحاجة للنقد؟

كما سبق، فإن النقد سلوك بشري فطري يمارسه الإنسان منذ القدم، إلا أننا هذه الأيام في أشد الحاجة إليه وبطريقة ممنهجة، وذلك لما هو ملاحظ من فورة الشعر النبطي في وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، هذه الفورة التي تضخ – بلا أية ضوابط – كل التجارب الشعرية النبطية، الصالح منها وغير الصالح.

ولأن الإعلام الشعبي في أغلبه يراعي أهدافاً تجارية ربحية، فإنه لا يهتم كثيراً في أغلبه لمسألة الصلاحية الأدبية للمادة الشعرية المنشورة، وكثيراً ما نرى على بعض القنوات التلفزيونية الشعبية قصائد أنتجت بجهد فني كبير، من تصوير وإخراج ومؤثرات سمعية ومرئية، وتعاد كثيراً على الشاشة، فيما هي تفتقر لأبسط أبجديات الصلاحية الشعرية كالوزن، ومع ذلك يظهر كتّاب تلك الكلمات الركيكة كشعراء نجوم، فتنطلي الخدعة على معظم الجماهير الذين لا يفرقون بين الشعر والكلام، وعندما يصرّح ناقد أو شاعر حقيقي بعدم صلاحية تلك النصوص فنياً يقع الجمهور

في إشكالية، إذ لا يدري أين الصواب، هل هو مع الناقد أم مع الإعلام، وبهذا تفسد الذائقة الجمعية، ويختلط الشعر بالكلام الرديء، ويفتقد النقد مصداقيته وأحقيته.

هنا كان من الضروري أن يبرز النقد في المقدمة، وعلى أصحاب الهمّ الشعري الناصحين أن يروّجوا لإشاعة النقد بين القراء والمتلقين، حتى وإن كان نقداً بسيطاً

يقف عند الحدود الأولية للشعر، المهم أن يعتاد الناس، سواء أكانوا نقاداً أم شعراء أم متذوقين، على مسّ قدسية النصوص المتوهمة، وأن يتناولوها بالفحص والتدقيق، وبهذا نقف جميعاً في وجه طوفان الإعلام المادي الذي يمرر أي شيء ما دام أنه يحقق الأرباح المادية المرجوة.

وعلى هذا أتمنى من كل ناقد شعبي أو متذوق أو من يجد في نفسه القدرة على فحص النصوص وتمحيصها أن يسهم حسب قدرته ومجاله في بث النشاط النقدي المنهجي، والوقوف أمام المدّ الشعري اللامسؤول، كي نستطيع أن نصطلح في النهاية على بعض الأحكام النقدية المتفق عليها اتفاقاً سكوتياً، فنشكّل منها معايير نقدية يجب الاحتكام إليها.

# الفصل الأول (النظري)

# عيوب القصيدة

المبحث الأول: عيوب الفكرة
المبحث الثاني: عيوب المفردة
المبحث الثالث: عيوب البحر
المبحث الرابع: عيوب القافية
المبحث الخامس: عيوب الأسلوب
المبحث السادس: عيوب القصيدة كاملة
المبحث السابع: عيوب عامة

# المبحث الأول: عيوب الفكرة

فكرة القصيدة هي موضوعها الأساسي، وليس المقصود بها ما يسمى بأغراض الشعر الرئيسية من مدح وهجاء ورثاء وغزل ونحو ذلك، وإنما ما هو أخص من هذا، كمدح فلان، ورثاء فلان، ووصف مكان بعينه وهكذا، والفكرة المقصودة هنا قد تكون فكرة القصيدة كاملة، وقد تكون مفرد تلك الأفكار الجزئية المبثوثة في القصيدة، في البيت والبيتين.

ومع تعداد عيوب الفكرة سيتضح المقال أكثر، فأقول: من عيوب الفكرة:

١ ـ **شيوع الفكرة** [١]: فالكتابة حول فكرة سبقك إليها سبعة ملايين شاعر ضرب من العبث والتكرار، حبذا لو كانت الفكرة جديدة.

ماذا يعني؟

أكتب قصيدة عن سكان زحل؟

لا، وفعلاً أن تكون الفكرة شيئاً جديداً لم يسبق التطرق إليه مطلب عسير، لأن المعاني يتوارثها الناس ويطورونها بالتراكم، جيلاً بعد جيل، وقلما تجد معنى إلا وهو مستقى من معنى سابق، ظهر هذا بجلاء أم لم يظهر.

يقول ابن عبد ربه[٢]: «أكثر ما يجتلبه الشعراء ويتصرف فيه البلغاء فإنما يجري فيه الآخر على سنَن الأول، وقلَّ ما يأتي لهم معنى لم يَسبق إليه أحد، إما في مَنظوم وإما في منثور، لأن الكلام بعضه من بعض»[٣].

لكن المراد أن تبعُد الفكرة قدر الإمكان عن تلك الأفكار المقتولة بالاستعمال

---

(١) كلما قلت درجة شيوع الفكرة زادت درجة أصالتها، ولذلك يوصف المبدع بأنه الذي يستطيع أن يبتعد عن المألوف أو الشائع من الأفكار. يسري مصطفى السيد، الإبداع في العملية التربوية، وسائله ونتائجه، محاضرة في جامعة الإمارات ـ كلية التربية ـ مركز الانتساب الموجه بأبو ظبي، الموقع الشخصي للكاتب: http://www.khayma.com/dr-yousry

(٢) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم، القرطبي (٢٤٦هـ – ٣٢٨هـ) مولى هشام بن عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأموي، كان من العلماء المكثرين من المحفوظات والاطلاع على أخبار الناس، وصنف كتابه « العقد الفريد»، وهو من الكتب الممتعة حوى من كل شيء، وله ديوان شعر جيد. انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين، أحمد بن محمد (٦٠٨هـ – ٦٨١هـ) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت، المحقق: إحسان عباس: ١/١٠٩.

(٣) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد (٣٢٨هـ) العقد الفريد، ٨م، ط٣ (تحقيق: الدكتور عبد المجيد الترحيني) دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧م: ٦ / ١٨٦.

الاستهلاكي، كالتغزل المباشر بجسد الحبيبة، التباكي على الزمن الماضي والأطلال، بكائيات فلسطين، القصائد الوعظية.. إلخ.

وقد عرف الشعر النبطي بعض الأفكار الجديدة، لكنها مع كثرة الاستعمال أصبحت قديمة، منها فكرة قصيدة الحلم[١] التي يفعل فيها الشاعر الأفاعيل ثم يفاجىء المتلقي في النهاية بعبارة: صحيت من نومي.

ولكن إن حتّم الموقف الشعري الكتابة عن فكرة مطروقة فهنا يجب أن يعمد الشاعر إلى التجديد[٢] في الأسلوب المؤدي إلى تلك الفكرة، إذن الفكرة / الغاية قديمة لكن الأسلوب / الوسيلة جديدة.

ويمكن التمثيل على جِدّة الفكرة بقصيدة الحميدي الثقفي[٣]: «ماجدة الرومي»[٤]، فهو لم يختر شخصية مصلحية ليمتدحها، وحتى على المستوى الفني لم يذهب إلى من هم أكثر شهرة من ماجدة الرومي كأم كلثوم أو محمد عبده، بل اختار ماجدة الرومي لخصوصيتها عنده، وهي التي قد لا يتفق معه البعض في أولويتها بالكتابة عنها، وابتدع فكرته.

ومن الأفكار الجديدة في الأبيات قول الشاعر[٥]:

سرقت القلب واثرك تعتبرها سرقة المزاح

حد شافه ضحك وإن ما حد شافه رقع ساقه

فلم يتطرق شاعر قبله – علَى حد علمي – إلى هذهِ الفكرة وتوظيفها شعرياً.

---

(١) وقد كتب في هذا عدة شعراء، ومن أقدمهم حسب علمي الشاعر القطري محمد بن عبدالله المري (٢٠٠٢م)، فقد كتب في الثمانينيات قصيدته الرومانسية التي تصور تفاصيل لقاء عاشقين حتى جاء إلى آخر بيت فقال:

مدّيت يدي عادني باحتضنها ×× فزّيت ليني في حلا النوم نايم.

(٢) للاستزادة من قضية التجديد انظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا،ط١، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٤: ص١٤٦. عبدالله السالم، التجديد في الشعر الشعبي المعاصر (دراسة نقدية) ٢٠٠٩، الموقع الشخصي للكاتب عبدالله السالم، موقع وسوم الإلكتروني www.wosom.net

(٣) الحميدي الثقفي، شاعر سعودي من أهل الحجاز، من حاملي لواء التجديد في الشعر النبطي السعودي، له عدة مساهمات في الساحة الشعرية وشارك في مهرجان الجنادرية.

(٤) ماجدة الرومي، مطربة لبنانية مشهورة، يطلق عليها: مطربة المثقفين للدلالة على تميز صوتها ورقي فنها.

(٥) صالح آل مانعة المري، شاعر شعبي قطري، شارك في برنامج شاعر المليون، النسخة الثانية، سنة ٢٠٠٧.

٢ ـ **غرابة الفكرة**[١]: ومثل إعابة الفكرة بشيوعها تُعاب أيضاً بإمعانها في الهجنة والغرابة التي لا تستقيم أو لا تقبلها الذائقة، كمن يكتب قصيدة عربية يمجّد فيها شارون أو إسرائيل، أو يدعو للرذيلة أو الجريمة، أو كل ما يصادم الذائقة العامة مصادمة لا يمكن قبولها، ومن ذلك غزلية شاعر [٢] في فتاة يهودية حتى قال:

مع التطبيع بس بشرط يكون فـ صالح الأحباب.

والتطبيع غزو صهيوني معاد ويلامس مشاعر العرب والمسلمين.

غير أن غرابة الفكرة ومسألة قبولها أو ردّها مسألة نسبية تختلف باختلاف القناعات والأيديولوجيات والتوجهات الفكرية والأخلاقية والدينية ونحو ذلك، كما تختلف باختلاف درجة الغرابة قوة وضعفاً، وتختلف أيضاً باختلاف خلفية المتلقي، إلا أن الاتفاق المنطقي يحتّم رفض كل فكرة موغلة في البشاعة والسوء، أما ما دون ذلك فقد يختلف فيه الناس، ولذا اختلف النقاد القدماء حول قول امرئ القيس [٣]:

فمِثْلُكِ حُبْلى قد طرَقْتُ ومُرْضِعٍ
فَألهيْتُها عنْ ذي تَمائِمَ مُحْوِلِ
إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَه
بِشِقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ

---

(١) قال محمد الخضر: «وهذا بشار بن برد يقول: وجذت رقاب الوصل أسياف هجرها ×× وقدت لرجل البين نعلين من خدي

فإثبات الرقاب للوصل والرجل للبين من التخيلات المستهجنة. قد يخطر لسائل أن يقول: إن لهؤلاء الشعراء براعة مسلمة، وأذواقًا لا ترتاب في صحتها وصفائها، وقد مرت هذه المعاني التي رميتموها بسبة السخافة على أذواقهم فألقت إليها بالتسليم، أفلا يكون رضاهم عنها واستحسانهم لها شاهدًا ببراءتها مما تدعون من سماجة الوضع ومنافرة الذوق؟ والجواب أن القبح في هذه المعاني وما كان على شاكلتها محقق بما يجده الإنسان في نفسه من أثر الفكرة لها وعدم الأنس لسماعها». محمد الخضر بن الحسين، الخيال في الشعر العربي، مجلة المنار، يناير ١٩٢٠، قرص مدمج للمجلة:٢٢/٢٨٨.

(٢) مبارك السيد، شاعر شعبي سعودي، يتولى الإشراف على منتديات أمسيات المنسوبة للشاعر محمد النفيعي www.omssyat.com

(٣) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث بن عمرو، يماني الأصل، أحد أشهر شعراء العصر الجاهلي وأحد شعراء المعلقات السبع، وتبتدئ معلقته بقوله: قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ×× بسقطِ اللوى بين الدخول وحومل، ولد في نجد قرابة عام ٥٠٠م وتوفي قرابة عام ٥٤٠م متأثراً بداء جلدي يشبه الجدري. انظر: ابن عساكر، علي بن الحسن (٥٧١هـ)، تاريخ مدينة دمشق وذكر فضلها وتسمية من حلها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من وارديها وأهلها، دراسة وتحقيق علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٨: ٢٢٢/٩.

بين من عابه ومن أجازه، قال قدامة بن جعفر[١]:

«رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله السابق، ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[٢]، وبالتالي فإن من عاب هذين البيتين ينطلق من منطلق ديني أخلاقي لا فني شعري، وقد حسم القاضي الجرجاني الأمر لديه بقوله: «الدين بمعزل عن الشعر»[٣].

٣ - **رداءة الفكرة**: وهي تختلف عن غرابتها، فالفكرة الغريبة تردها الذائقة لعوامل دينية أو أيديولوجية، أما الفكرة الرديئة فتردها الذائقة لرداءتها وسخافتها في ذاتها لا لأسباب خارجية، سواء كانت الفكرة للقصيدة كاملة أو فكرة لبيت أو مقطع جزئي، وليس هذا العيب خاصاً بالشعر، بل هو عيب في الكلام عموماً، ونقيض لجزالة الكلام وفصاحته وجودته التي تؤثر في الأسماع ويشيد بها المستمعون، فلو كان هناك شخص يريد أن يخطب في الناس أو يلقي كلمة في محفل فإنه سيختار أفكاره بعناية ولن يؤذي أسماع الجمهور بكلام مبني على فكرة رديئة، كالتشبيه بالأشياء المبتذلة، أو ذكر القصص الهابطة، أو الاستدلال بالأدلة الواهية، ولذلك عابوا على علي بن الجهم[٤] فيما ينسب إليه قوله للمتوكل على سبيل المدح: أنت كالكلب، وكالتيس، وكالدلو[٥] برداءة الفكرة ولو حسُن المعنى.

---

(١) قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج، كان نصرانياً وأسلم على يد المكتفي بالله، من مشاهير البلغاء الفصحاء والمتخصصين في علم المنطق والفلسفة، جالس إمامي اللغة المبرد وثعلب، توفي في بغداد عام ٣٣٧ هـ.الزركلي، الأعلام: ١٩١/٥.

(٢) قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، نقد الشعر، م١، (تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي) دار الكتب العلمية، بيروت: ٦٦.

(٣) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (٣٦٦هـ) م١، ط١، الوساطة بين المتنبي وخصومه (تصحيح وشرح: أحمد عارف الزين) مطبعة العرفان، صيدا ١٣٣١هـ: ٥٨.

(٤) علي بن الجهم بن بدر السامي، الخراساني الأصل، شاعر مطبوع، صحب المتوكل ثم صار بينهما جفوة فسافر إلى الشام فاعترضت له خيل من بني كلب فقاتل دون ماله حتى مات سنة ٢٤٩هـ. انظر بتصرف: الذهبي، محمد بن أحمد (٧٤٨هـ) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، ط١، لبنان – بيروت، دار الكتاب العربي ١٩٨٧ (تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري): ٣٥٥/١٨.

(٥) ذكر هذه القصة ابن عربي بسنده عن مجهول، وإثباتها يحتاج إلى تحقيق، والقصة تقول إن علي بن الجهم كان بدوياً جافياً فلما قدم على المتوكل امتدحه بقصيدة منها قوله: أنت كالكلب في حفاظك للود ×× وكالتيس في قراع الخطوب ×× أنت دلو لا عدمناك دلوا ×× من كبار الدلى كثير الذنوب، فعرف المتوكل قوته ورقة مقصده وخشونة لفظه، ثم أمر له ببيت على شاطىء دجلة ليرق طبعه، وبعد ستة أشهر أنشد قصيدته اللطيفة التي منها قوله: عيون المها بين الرصافة والجسر ×× جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري، انظر: ابن عربي، محيي الدين (٦٣٨هـ)، محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار اليقظة العربية،سوريا، ١٩٦٨: ج٢/ص٨.

ومثال رداءة الفكرة قصيدة في الزكمة يقول شاعرها [١] في أولها:

تجيني على موعد ومن غير موعد جت

وانا ما دعاني للوصل شوق مشتاقي

إلا أن الملاحظ أن الشاعر هنا أراد المزاح والملاطفة بهذه القصيدة، بدليل قوله في آخر بيت:

وفاها معي يذبح ورا ما تخون وخنت

أبا اسمح جعله أتلى مواعيد الاشواقي

وبهذا تخرج الفكرة من دائرة الرداءة لقصدية الشاعر.

وبما أن الرداءة في الشعر هي كل ما يمكن وصفه بأنه غير كفء لهيبة الشعر وإلقائه في المحافل، فإنه يخرج بذلك القصيدة التي قيلت لقصد آخر غير الشعر، مثل المزاح كما مر في قصيدة الزكمة، ومثل قصائد الأطفال التعليمية عن الحيوانات والأخلاق والمنظومات العلمية ونحو ذلك، أما القصيدة الجادة فإنها تعاب برداءة فكرتها، سواء أكانت فكرة القصيدة ككل أو الأفكار الجزئية المبثوثة في ثناياها، مثل قول الشاعر[٢] :

سألتني وش فيك لكنّي أسألك

من ذوب السكر بأعماق شاهي

فمهما أراد الشاعر من هذا المعنى مجازاً إلا أنه يظل رديئاً لعدم تكافؤ المعنيين في الشطر الأول والثاني، فالشطر الأول يتحدث عن سؤال حبيب لحبيبه عن حاله، فيما أحاله في الشطر الثاني إلى أخذ العبرة والموعظة من ذوبان السكر في الشاي، وهو معنى رديء، وزادت رداءته كلمة "أعماق" التي مهدت لمجيء مفردة تستحق التفكر والتحليل، وكانت النتيجة أقل من ذلك بكثير.

٤ ـ **الفكرة اللا شعرية**: ويكون ذلك حين يكتب الشاعر القصيدة لهدف آخر غير الشعر، كالمزاح والتعليم كما سبق، والاستعراض اللغوي أو الفني وغير ذلك، ولذلك أمثلة:

أ ـ القصيدة المهملة، وهي القصيدة غير المنقوطة التي يلتزم فيها الشاعر تجنب الحروف المنقوطة، فيضطر لكتابة شيء لا يمليه الشعر بقدر ما يمليه الشرط الذي التزمه، وعكسها القصيدة الحالية، وهي المنقوطة في كل حرف من حروفها.

---

(١) الأمير خالد بن فيصل بن عبد العزيز آل سعود، أمير منطقة مكة المكرمة وأمير عسير سابقاً، شاعر نبطي تغنى بقصائده الكثير من الفنانين أبرزهم الفنان محمد عبده.

(٢) سلطان الأسيمر، شاعر شعبي كويتي، شارك في برنامج شاعر المليون ، النسخة الرابعة.

وقد انتشر مثل هذا الضرب من الشعر العربي في عصر الركود الأدبي قرابة القرن السادس الهجري وما بعده، حيث اتجه الأدباء إلى السجع والمقامات والفذلكة الأدبية الخالية من روح الشعر، فظهرت القصيدة المهملة والقصيدة الحالية والقصيدة المقلوبة والقصيدة الملونة والقصيدة الهندسية وغير ذلك، أما في الشعر النبطي فقد عرفنا مثل هذه الفنون الخارجة عن الشعر لأسباب خارجة عن الشعر أيضاً، كالتفنن وإثبات القدرة والاستعراض والتحدي والممازحة وغير ذلك، وأرشيف الشعر النبطي يحفظ العديد من الأسماء التي أوجدت مثل هذه الأضرب، كالشاعر محمد العوني[(١)] والكليب[(٢)] وغيرهما، أما من المعاصرين فقد كتب العديد من الشعراء قصائدهم المهملة، ومن ذلك قول الشاعر[(٣)]:

| | |
|---|---|
| أول كلام الله علام الاسرار | العالم الأول على كل معهود |
| له السماء مع الوطى وكل ما صار | وله الملا ركاع والكل مردود |
| الواحد المحمود للدور دوار | أمره مطاع وكامل الصح حاصود |
| سلط عصا موسى على كل سحار | واوصل مسامع كلها لحس داوود |
| ودرس المدرس للملا در محار | والدارس السامع له العلم ممهود |
| حلو الكلام لمسمع الكل هدار | حامل دروس وحللوا كل مورود |
| طعم العسل على السحل هدا الامرار | كاس الحلا مع واله الطعم محمود |
| عصر الأحد مر المولع على الدار | سلم وعدّى والأمل صار ملدود |
| دار الحوار ومد للروح مسمار | مسمار هم الدور للروح ممدود |
| ولد الملوح دمره حسم الأعمار | للروح طالع سلم الهم صاعود |
| حوى وكاد سهوم سوده لها كار | والاسر صار لكامل الدل مكدود |
| صار الوداع وهل دمعه كالامطار | كما المطر لاهل مع حس راعود |

---

(١) محمد بن عبدالله العوني، (١٨٤٥-١٩٢٤): شاعر نبطي من نجد، هاجر من القصيم بعد سقوطها في يد ابن رشيد في معركة المليدا (١٣٠٨هـ) ونزل بالبحرين عند آل خليفة، فلما لم يطب له المقام هناك رحل مرة أخرى إلى الشريف في مكة، ثم إلى حائل، ثم الكويت، وهكذا تنقل في حياته بين الأقطار والبلدان، ثم انتهى به الأمر سجيناً في سجن الأحساء بأمر من الملك عبد العزيز، إلى أن توفي في السجن سنة ١٣٤٣هـ. انظر: فهد المارك، محمد العوني (مخطوط): ج١-ج٢/٣٥٤. وما يخص البحث من ذلك تلك القصيدة المهملة التي قالها العوني في تحدٍّ للشعراء أمام الأمير محمد الرشيد، ومنها: هل الهلال وهامل الدمع مدرار ×× لا هل واهمل ماطره كالهلل هل ×× على مودٍّ ما لك الله ولا صار ×× لا رام له حال ولا المال له حل.

(٢) راشد بن عبد الرحمن الكليب، شاعر شعبي من أهل محافظة الحريق بالمملكة العربية السعودية.

(٣) فاضل الغشم، شاعر نبطي سعودي، وباحث مختص في الأدب الشعبي.

ب – القصيدة المتجانسة، وهي ذات الحرف المتكرر، كأن يلتزم الشاعر حرفاً واحداً في القصيدة يكرره في كلمات مختلفة، سواء كان لكل بيت حرف جديد، أو حرف واحد في القصيدة كاملة، ومن ذلك قول الشاعر[١]:

«سين» سيف السم بالسم سامك ومغموس

«شين» شر شذرته شارب الشرب الدهوش

أو كقصيدة الشاعر[٢] في الرواية الشعبية «الدمعة الحمراء»، حيث قال على لسان بطل الرواية «واف» قصيدة طويلة يتكرر فيها حرف الصاد كثيراً:

صلى صالي صلب بصاليه صابني    صطى صارمه بصخار بالصدر صاييه

صفق واصطفق صلب صرم صاف الحشى    تقصى وقص اقصى قواصي ذواييه

صروف القصى صالت وصابت صبابتي    صدى صدري الصاف وصكت مصاييه

وقد يكون التجنيس في بيت واحد أو في بعض بيت.

ج- قصيدة الحروف الهجائية (الألفية): وهي التي يلتزم الشاعر فيها الإتيان بكل بيت أو أكثر ابتداءً بالحروف الهجائية مرتبة، ومن ذلك قول الشاعر[٣]:

"الألف": أكحّل من عيونه قصيدي

واخط من حمرة شفاته جديدي

لعيون من حبه جرى في وريدي

عزّمت اقلّد عنقها في أبجديّة

مصيونةٍ عن كل همزة ولمزة

قولٍ يهوّل سامعه طيب رمزه

لا ناح صدره خفف النوح عجزه

طب البيوت الوافيات الرهية

"والبا": بغيته فالحبيب وشكرني

قاف الغزل يومي رأيته أمرني

---

(١) حبيّب العازمي، شاعر شعبي سعودي، من نجوم شعراء القلطة.

(٢) الأمير محمد بن أحمد السديري (١٩١٥-١٩٧٥) أمير وشاعر سعودي، له ديوان وكتب مطبوعة.

(٣) محمد البلاجي، شاعر شعبي سعودي.

في حبـهـا مــا اسمـع عـذولٍ نـهرني
عليـه قـلبـي والـنـواظـر رضـيّـــة
غــروٍ يـلــوّع نــاظـري نـظـرتـي لـــه
لا ميّـل الـريـح الشمـالـي جـديلـه
لـولا الحيـا لا اسـوق سـاقـي واجـي له
واروي من مـداعـب جـديلـه يـديّـه
"والتا": تـركني هـايـمٍ فـي حبّـــه
مـن دون لا اشـعـــر دون أيّـــة سبّـــة
إلا وعـيـنـــي فــالسهـــر منـكـبـّة
وايـقـنــت أن القـلـــب مـلـــك بـدويّـة
... إلخ.

د- القصيدة متعددة اللغات: وهي التي تكتب بالعربية ولغة أخرى، أو عدة لغات، ويكون ذلك بإدراج كلمات أجنبية فيها، ومن ذلك قول الشاعر(١):

يالله ياللي عالم بكل (سكرت)(٢)
(إن سكس ديز)(٣) مكوّن (سكاي وفلور)(٤)
ترحم لحالٍ ما يساوي ولا (سِنت)(٥)
(آي كانت بوت اب)(٦) صبري اليوم (نو مور)(٧).

هـ- القصيدة المئوية، وهي التي تصل إلى مائة بيت فأكثر، وكل القصائد التي تفتخر بطولها، حيث يتحول الهدف للكثرة لا للشعر.

ومن ذلك:

---

(١) عبدالله الدوسري، شاعر شعبي سعودي، ينشر في المنتديات الإلكترونية.
(٢) سر = Secret.
(٣) في ستة أيام = In six days.
(٤) سماء وأرض = Sky , Floor.
(٥) العملة الصغيرة = Cent.
(٦) لا يمكنني رفع = I can't put up .
(٧) لا للمزيد = No more.

ـ قصيدة التسبيحة [١]، وهي مائة بيت.
ـ قصيدة العرينات [٢]، وهي مائة وستون بيتاً.
ـ قصيدة المغزى [٣]، وهي مائة بيت.
ـ قصيدة ملحمة سفن الصحراء [٤]، وهي فوق مائة وسبعين بيتاً.
وغير ذلك الكثير.

و – الألغاز والتعمية في القصيدة[٥]، وذلك لما سبق من انصراف هدف التأليف عن الشعر إلى شيء آخر، وليس القصد أن كل أبيات بنيت على لغز فهي معيبة، فهناك فن الألغاز الشعرية، وهو فن قائم بذاته، سواء بني اللغز في بناء شعري أو نثري، كما أن الحاجة قد تدعو أحياناً لتمرير المعنى مستوراً خلف اللغز، كما في حالة الخوف والحياء ونحو ذلك، ومن ذلك ما يروى أن رجلاً تزوج امرأة[٦] وهو مصاب في رجولته، فصبرت معه ثماني سنين، ولما أعياها الصبر قالت له:

أنشدك ما رجلٍ شرى له معاميل
وخذت ثمان سنين ما دقّ فيها
أما يسويها سواة الرجاجيل
ولا يخليها لمن يقتنيها
ما تصلح الدلة وبيض الفناجيل
إلا لمن هو يحرق البن فيها

فهنا كما هو ملاحظ أن المرأة خجلت من التصريح بحاجتها فعرّضت بها في لغز، وابتدعت الأبيات الشعرية خصيصاً لذلك، والقيمة هنا ليست في جمالية الشعر بقدر ما هي في جمالية التلميح وظرافة الموضوع، إنما العيب أن يدرج اللغز في القصيدة عرضاً لا حاجة له سوى الاستعراض.

وقد كثُر طرق باب الأحاجي والمعاياة في الشعر النبطي في الحقبة الماضية لأسباب

---

(١) للشاعر غازي العنمي، شاعر شعبي سعودي من أهل ينبع.
(٢) للشاعر عبدالعزيز آل حمد السبيعي، شاعر شعبي سعودي.
(٣) للشاعر فيصل السلمي، شاعر شعبي سعودي.
(٤) للشاعر علي بلال اليامي، شاعر شعبي سعودي.
(٥) انظر: سعد الحافي، فن الألغاز الشعرية، جريدة الرياض، ٢٥ أغسطس، ٢٠٠٧، العدد ١٤٣٠٦.
(٦) شاعرة مجهولة لم أقف على اسمها.

منها:

١ - انتشار ظاهرة المساجلات والرديات بين الشعراء في برامج الإذاعة، مثل برنامج البادية على إذاعة الكويت الذي كان يشارك فيه نخبة من نجوم الشعر النبطي في الثمانينيات، مثل: مرشد البذال ومحمد الخس ومبارك الطومي وصحن جوبان العنزي وجزا صالح الحربي ونجر فيصل العتيبي ومفرح الضمني وشنوف جاسم الهرشاني[١] وغيرهم، وبرنامج ركن البادية على إذاعة قطر الذي كان يشارك فيه شعراء مثل: حمد محسن النعيمي ومهدي ناصر الدوسري ومحمد بن دغش المري وعبدالله الغالي المري وبريك بن هادي وسعد المسعودي وحمد بن فطيس وعلي بن رحمة[٢]وغيرهم، فيحدث أن يعجب شاعر بشاعر آخر فيرسل إليه قصيدة عبر الأثير أو بالمراسلة ليختبر قدرته الشعرية والذهنية عن طريق إدراج بعض الألغاز والمعاني المعماة.

٢ ـ طغيان الأمية وقلة التعليم بين أفراد المجتمع في العصر الماضي، لذا عُدّ التلاعب بالأرقام والحساب والحروف وعلم الفلك ومسائل الثقافة العامة ضرباً من العبقرية والتميز، وانتشرت آنذاك بعض الفنون المتعلقة بالألغاز في الشعر النبطي، وهي فنون حسابية تعتمد على بعض القوانين البدائية لتشفير المعنى بعيداً عن صناعة الشعر وغايته، وسيأتي الحديث عنها بالتفصيل.

**ويمكن تعداد أشهر أنواع التعمية في الشعر كما يلي:**

الأول: اللغز[٣]، وهو سؤال الشاعر في قصيدته عن معرفة شيء قد ذكر بعض الأوصاف الدالّة عليه، مثل قول شاعر[٤] في قصيدة وجهها إلى شاعر آخر[٥]:

| | |
|---|---|
| أبـا انشـدْك عـن حـمـرا وخضرا | مـــــآل النـــفـــوس الآدمـيــة |
| أحـدهـــا لـنــا رحمـــة وبـشـــرى | والاخـرى جـزا النـفـس الشقية |
| وابــا انشـدك عن ليلـــة ومـسـرى | وعــن بـنــت واخــويــن وخـطـية |
| ومــولـــــود يـــهـــرج وأم عـــــذرا | أهـــي مـذنـبـــــة ولا بـــريــــة |

---

(١) من الشعراء الشعبيين في الكويت وشمال المملكة العربية السعودية في العقود الثلاثة الماضية.

(٢) من الشعراء الشعبيين في قطر وشرق المملكة في العقود الثلاثة الماضية.

(٣) انظر: ناصر عبدالله الحميضي، الألغاز في شعر الرواد، جريدة الرياض (١ فبراير ٢٠٠٧) العدد ١٤١٠١.

(٤) سعود بن سليمان الحارثي، شاعر شعبي سعودي.

(٥) ثواب بن زيد الحارثي، شاعر شعبي من جنوب السعودية.

وعـن حـي عــايـش جـوف قبـرا حيــاة الخــلـود الســرمدية
يـا بـوزيـد هــات الــرد شعــرا نـبـيـهـا قــويــة مـن قــويــة

فتلاحظ أنه نوع من استعراض الثقافة العامة عن النار والجنة وليلة الإسراء وقابيل وهابيل وعيسى ابن مريم وأمه مريم بنت عمران والمسيح الدجال.

الثاني: الغطو[1]، وهو مأخوذ من الغطاء والتغطية، أي تغطية المعنى بأي شكل من الأشكال وعدم التصريح به، ويكثر عادة في ذكر اسم المحبوبة، إذ إن التصريح باسمها أمر غير محبب في ثقافة المجتمع، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

سميّ خلي نجمة تتبع الجر
وسميه الثاني تقدى به الناس.

والاسم المقصود: ثريا أو جوزا بنت محمد، والملاحظ أن الشاعر خرج عن الجوّ العام للقصيدة وأشغل المتلقي بالبحث عن اسم حبيبته بعيداً عن الشعر.

الثالث: الريحاني[3]: وهو مجموعة رموز متعارف عليها لدى الشعراء السابقين، وكل رمز من هذه الرموز يمثل حرفاً من حروف الهجاء،كما يلي:

| | | |
|---|---|---|
| (أ). من الآدمي | (ر). من الرياحين | (ف). من الفواكه |
| (ب). من البقول | (ز). من الزجاج | (ق). من القرى |
| (ت). من التمر | (س). من السمك | (ك). من الكائنات |
| (ث). من الثياب | (ش). من الشهور | (ل). من اللبن |
| (ج). من الجلود | (ص). من الصقور | (م). من المدن |
| (ح). من الحديد | (ض ظ). من الضفادع | (ن). من النجوم |
| (خ). من الخشب | (ط). من الطيور | (و). من الوحوش |
| (د). من الدواب | (ع). من العطور | (هـ). من الهوام |
| (ذ). من الذهب | (غ). من الغيوم | (ي). من الياقوت |

ومثال ذلك في الشعر الريحاني قول الشاعر[4]:

(١) انظر: ذيب الشمري، المراحل الثلاث لـ «فن المحاورة» من عصر المعلقات وحتى الآن (٢-٢)، جريدة الأنباء الكويتية (٥ يونيو ٢٠٠٨) العدد ١١٥٥٨.
(٢) هايف بن عامر الشيب، شاعر شعبي كويتي.
(٣) انظر: صبار العنزي، الريحاني يوزع حروف الهجاء، جريدة الرياض (١٢ مايو ٢٠٠٢).
(٤) مسفر بن درام العجمي، شاعر شعبي سعودي شارك في برنامج الوطن التلفزيوني.

| | |
|---|---|
| عن قريةٍ في وادي من صفاته | تحت الجدي والسبّع المرقباتي |
| فيها الكرز والخوخ زينٍ نباته | ومن الذهب يوجد بها عيّناتــي |

والمقصود: قنفذ.

الرابع: الدّرّسعي[1]: وهو فن آخر يُعمّى فيه المعنى عن طريق قاعدة خاصة به، وهي ضمّ كلّ حرف من حروف الهجاء إلى حرف آخر وإبداله به حسب القاعدة،كما يلي: ك = م، أ= و، ح = ط، ص= ظ، ل = هـ، فً= ي، د = ر، س = ع، ب = ز، خ = ش، غ = ض، ث = ج، ت = ذ، ن = ق

ومن ذلك قول الشاعر[2]:

| | |
|---|---|
| يا «كِعيد» قلبي من هواها تفلفل | لو كان قلبي في هوى البيض جاهل |
| يفـز قلبـي كـل مــا قيــل «دنفــل» | ويغشى علي لا شفت أنا مثل باهــل |

وعند الإبدال يظهر لنا معنى «كعيد»، أي: مسفر، وهو اسم الشخص الذي يشكو له الشاعر، ويظهر لنا «دنفل» أي: رقيه، والمقصود رقية وهو اسم محبوبته.

الخامس: الأبجدي، وهو المعروف من الحروف الهجائية بتصنيف أبجد، أبجد هوّز حطّي كلمن سعفص قرشت ثخّذ ضظّغ، ولكل حرف قيمة عددية[3] كما يلي:

**من (أ) إلى (ط) تحمل الرقم من (١) إلى (٩)**

**من (ي) إلى (ص) تحمل الرقم من (١٠) إلى (٩٠)**

**من (ق) إلى (ظ) تحمل الرقم من (١٠٠) إلى (٩٠٠)**

**حرف (غ) هو الذي يحمل الرقم (١٠٠٠).**

ومن ذلك قول الشاعر[4]:

| | |
|---|---|
| بنشدك كانك بخيص بالجواب | افـهم اسمه كان قلبـك له لبيب |
| خمسة وتسعين بالأبجد حساب | أربـعة واربــع ومعنـاهــن غـريـب |

وبالتالي فالحل هو ٥ = ح، ٩٠ = ص، ٤+٤ = ٨ = هـ، أي: حصة، وهو اسم محبوبته.

---

(١) الحسن، غسان أحمد حسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، مؤسسة الثقافة والفنون، أبوظبي، ط١ ١٩٩٠م: ٢/٥٥٦.

(٢) سعود البقعاوي، شاعر شعبي سعودي.

(٣) انظر: عبدالحي كمال، الأحاجي والألغاز الأدبية، ط٢، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٤٠١ هـ: ص ١٣.

(٤) مسعود بن سيحان الرشيدي، شاعر شعبي كويتي.

## المبحث الثاني: عيوب المفردة

المفردة هي الكلمة الواحدة في الجملة، سواءً كانت هذه الكلمة هي القافية أو كلمة أخرى في ثنايا البيت الشعري، لكن حين تكون هي القافية فإن العيب أبلغ، وذلك لأهمية وحساسية القافية في البيت الشعري.

والمفردات هي لبنات «اللفظ الذي هو وسيلتنا الوحيدة لإدارك القيم الشعورية في العمل الأدبي»[1] عموماً والشعر خصوصاً، لذا فعلى الشاعر حسن اختيارها وتهذيبها.

والعيب في المفردة يأتي على عدة أضرب كما يلي:

١ - المفردة الوحشية، وهي الغريبة المستنكرة التي لا تستعمل في اللهجة الشعبية المألوفة، ويستعملها الشاعر في القصيدة تكلفاً أو ضرورة.

وقديماً حين كانت اللغة العربية الفصيحة هي لغة الشعر كانوا يرون استعمال الكلمة الحُوشية الضاربة في الندرة وعدم الاستعمال من التنطّع والتقعّر الذي يعيب الشعر والكلام عموماً[2]، أما الآن في الشعر النبطي فإن شكل هذا العيب يظهر في استعمال كل من:

أ - المفردة الأجنبية: وقد مر معنا إعابة القصيدة باستعمال اللغة الأجنبية حين يكون الهدف الاستعراض المعرفي، وبذلك تخرج الفكرة من الشاعرية إلى شيء آخر، أما هنا فإن استعمال مفردة أو جملة أجنبية في القصيدة النبطية، حتى ولو جاء ذلك الاستعمال منسجماً مع المضمون، فإنه قد يعيب انسيابية النص العربي الشعبي، وتخفّ درجة العيب هنا إن كان السياق يتطلب هذا الإجراء بشكل ضروري، كأن يكون في مجرى مقول القول ونحو ذلك.

ومن الاستعمال الأجنبي المعيب قول الشاعر[3]:

أسمع خطاك (ستب باي ستب)[4] من فوق السطر

---

(١) سيد قطب (١٩٦٦م)، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ط٨، دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٣م: ٧٩.

(٢) قال الإمام الشاطبي معدداً فوائد في علم البيان استفادها من أحد أصحابه الفقهاء: «والثانية تحري الألفاظ البعيدة عن طرفي الغرابة والابتذال، فلا يستعمل الحوشي من اللغات ولا المبتذل في ألسن العامة». الشاطبي، إبراهيم بن موسى (٧٩٠هـ) الإفادات والإنشادات، ط١، (تحقيق: الدكتور محمد أبو الأجفان)، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٣م: ١٥٧.

(٣) محمد عيضة الزهراني، شاعر شعبي سعودي.

(٤) خطوة خطوة = step by step.

وقول الشاعر[١]:

في الأرقام نمبر ون قدام نمبر إيت.

والمقصود: في الأرقام رقم واحد يأتي سابقاً على رقم ثمانية، وذلك في معرض المدح والتفضيل، وكما ترى فإنه في كلا البيتين جاء إدراج اللغة الأجنبية ثقيلاً متكلفاً لا مبرر له.

ب - المفردة غير الخليجية: مثل الكلمات التابعة للهجة المصرية أو الشامية ونحو ذلك، والتعليل أن الشعر النبطي في الخليج تابع للهجة أهل المنطقة، وإدراج كلمة غريبة عليها يجعل القصيدة مرقّعة رديئة، ولا يُقبل هذا إلا في نطاق المزاح والتندر ونحوه، ومن ذلك قول الشاعرة[٢]:

ما يرده لا نحيب ولا عياط.

فكلمة عياط هنا ليست من اللهجة الخليجية الدارجة، وإنما هي من لهجة أهل مصر، وكما تلاحظ فإن كلمة عياط وردت هنا لا لمزية فيها، وإنما لضرورة القافية الضيقة هنا.

ج - اللهجة الحضرية: أي: الخليجية الحضرية[٣]، وذلك لأن الشعر النبطي في الخليج هو شعر قبائل الجزيرة العربية ويقال بلهجتهم، أما الحضر وأهل البحر تحديداً فلهم أشعارهم البحرية الخاصة والجميلة أيضاً، التي تسمى «النهمة»، ومن أشكالها اليا مال والخطفة والحدادي والزهيري والمويلي[٤]، وهذا الشرط خاص بالقصيدة التي أراد شاعرها أن تكون قصيدة نبطية خليجية سيعلنها في منبر إعلامي متعلق بهذا الفن، وإلا فلكل أهل قطر عربي لهجتهم الخاصة التي ينشدون أشعارهم بها، وليس الأمر تفضيل لهجة على لهجة، وإنما موضوعية علمية تؤمن أن الشعر النبطي الذي نحن بصدده راج واستقر على لهجة قبائل جزيرة العرب المعروفة، وهي اللهجة التي يكتب بها الشعر النبطي اليوم على اختلاف القبائل.

---

(١) محمد بن راشد بن الذيب العجمي، شاعر شعبي قطري.

(٢) شجون الظبيانية، شاعرة شعبية إماراتية.

(٣) هذا العيب على اعتبار أن الشعر النبطي الذي يدرس عيوبه هذا الكتاب هو النوع الخاص من الشعر الذي نطلق عليه في بلدان الخليج والجزيرة العربية الشعر النبطي، أي الشعر الذي يقال بلهجة عموم سكان هذه المنطقة، وهو بهذا التقييد لا ينفي الشعرية أو حتى الجودة عن بقية ألوان الأدب والشعر بأي لغة وأي لهجة، وإنما يعلن فقط عدم دخول تلك اللغات واللهجات تحت هذا المسمى الخاص.

(٤) انظر: عبد الحكيم الزبيدي، الأهازيج الشعبية في الخليج والجزيرة العربية (٢٠٠٩م)، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ١ يناير ٢٠٠٩.

والحديث هنا عن لهجة محددة تقال بها القصيدة كي يصح تسميتها قصيدة نبطية، لا قصيدة شعبية مصرية أو سورية أو عراقية أو خليجية حضرية، إذن فالتركيز على لهجة القصيدة لا أصل شاعرها أو نسبه أو موقعه الجغرافي، وليس المقصود هنا القول بأن الشعر النبطي يجب أن ينطلق من الصحراء والخيام ومن خلف الإبل والغنم، بل الكلام عن اللهجة القبلية بمفرداتها وتراكيبها وصيغها حتى ولو كانت القصيدة تتحدث عن البحر والأسماك والمراكب الشراعية، والملاحظ أن شعراء النبط المعاصرين من الشباب يبنون قصائدهم العصرية التي تحتوي على مفردات العصر وعناصره بحداثتها ومدنيتها، بل إن بعضهم يبالغ في صبغها بصبغة الحداثة والزخرفة القولية الفصيحة، ومع هذا لا تخرج من كونها قصيدة نبطية، لأن اللهجة النبطية واضحة فيها.

إذن فالشعر النبطي مرتبط دائماً بلهجة القبائل والبداوة في الخليج والجزيرة العربية حتى ولو كان الشاعر حضرياً أو يتحضر[١]، والسبب أن القصيدة بناء حساس، فإذا كانت القصيدة النبطية تتأثر سلباً باستعمال اللفظة الفصيحة، واللغة الفصحى هي الأصل، فتأثرها باللهجة الغريبة يأتي من باب أولى.

قال أسامة بن منقذ[٢]: «واعلم أن من الكلام ما يستعمل بعض أبنيته دون بعض، فاستعمل الألفاظ العربية دون الحضرية، فإن الشيح والثمام في الشعر أحسن من الخوخ والرمان»[٣].

ومثال استعمال اللهجة الحضرية في القصيدة النبطية قول الشاعر[٤]:

---

(١) وهذا ما جعل الصويان يستنكر إطلاق العتيبي الشعر الشعبي على شعر الحاضرة دون البادية في الكويت ويدعوه إلى إعادة النظر، انظر: الصويان، سعد العبدالله، مراجعة لكتاب دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، لمؤلفه الدكتور / عبدالله العتيبي، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، الكويت، العدد ٤٥، السنة الثانية عشرة – يناير ١٩٨٦: ١٧٨.

(٢) أبو المظفر أسامة بن مرشد بن علي مقلد بن نصر بن منقذ الكناني، من أكابر بني منقذ أصحاب قلعة شيزر وعلمائهم وشجعانهم، له تصانيف عديدة في فنون الأدب، سكن دمشق ثم انتقل إلى مصر فبقي بها مؤمراً مشاراً إليه بالتعظيم إلى أيام الصالح بن رزيك، ثم عاد إلى الشام وسكن دمشق، ثم رماه الزمان إلى حصن كيفا، فأقام به حتى ملك السلطان صلاح الدين، فاستدعاه وهو شيخ قد جاوز الثمانين، وتوفي بدمشق سنة ٥٨٤هـ ودفن شرقي جبل قاسيون. ابن خلكان، وفيات الأعيان: ١/١٩٩.

(٣) أسامة بن منقذ (٥٨٤هـ)، البديع في نقد الشعر، تحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبدالمجيد، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي: ٢٩٨.

(٤) خالد المريخي، شاعر شعبي كويتي، من نجوم مجلة المختلف.

أنا أفهم لغة لعيون لكن صرت مب قادر

فهنا حوّر الشاعر كلمة العيون لتنطق باللهجة الحضرية هكذا «لعيون»، ثم أتبعها بكلمة «مب» الحضرية.

د - تفصيح القصيدة: وقد أصبحت موضة في مرحلة مضت، ولمّا كان جمهور الأمسيات الشعرية في مجملهم من ذوي التعليم المتدني فإن هذا الإجراء كان يمنحهم النشوة ويشعرهم أن هذا ضرب من الإبداع والعبقرية.

أما الآن فقد ارتفع مستوى التعليم لدى المتلقي، وأصبح يفرّق بين الشعر النبطي والشعر الفصيح، لذا فهو لا يتوقع حين يذهب لسماع قصيدة نبطية أن يسمع مقاطع من الشعر الفصيح، إذ لكل نوع وقته ومكانه وظروفه، ومع ذلك فإن البعض يقع فيه إما للسبب السابق، وهو إثارة إعجاب المتلقي واستعراض الثقافة، أو بسبب كون لهجة الشاعر لا تصلح للشعر النبطي أو لا تجد متذوقاً، كما في الشعر العماني، أو شعراء الحضر من أهل الخليج.

**والتفصيح المقصود له ثلاثة أشكال:**

الشكل الأول: إدخال آلية فصيحة على الجملة، كالإعراب، وهو تحريك الأحرف التي حقها التسكين في اللهجة الشعبية، ومن ذلك قول الشاعر(١):

فَهَل علمتَ عن جنوني يا آنف

أنّي لَمجنون النّشاز المجيدي

الشكل الثاني: البناء الفصيح، كقول كأن وريثما وبينما وإنما وغيرها، ومن ذلك قول الشاعر(٢):

اسكني عذب شعري واقعدي ريثما

أجمعك من خيالي والحشا والجفون

الشكل الثالث: إدراج لفظة موغلة في الفصاحة لا تناسب بساطة اللهجة الشعبية الدارجة، وهذا العيب يكون عند أكثرية المتلقين، لكنه قد يكون جميلاً عند المثقفين الذين تلامسهم تلك المفردة حين يحسن توظيفها، ومن ذلك قول الشاعر(٣):

---

(١) سعد بن علوش الهاجري، شاعر شعبي كويتي.

(٢) زيد الحسناوي، شاعر شعبي من السعودية.

(٣) بدر صفوق الظفيري، شاعر شعبي كويتي، كان أحد أعضاء لجنة التحكيم في برنامج شاعر المليون.

تصدّق! كل أنثى موغلة بالعشق والتثريب

فكلمتا «موغلة» و«التثريب» غريبتان على اللهجة الشعبية.

**مسألة:**

ويلحق باستعمال المفردة الوحشية المستغربة استعمال الشاعر للمفردات والعبارات الخاصة بلهجات قبائل أو أهل أقطار معينة حين لا يكون من تلك القبيلة أو القطر، فيتجه الاستيحاش والاستغراب لا إلى اللفظة وإنما إلى استعمال الشاعر لها، ومثال ذلك كما لو استعمل شاعر من قبائل شرق أو جنوب الجزيرة كلمة «ابك» الخاصة ببعض قبائل الشمال والوسط، أو كلمة «مير» الخاصة بقبيلتين أو ثلاث، أو كما لو استعمل شاعر من الشمال عبارة «أمحق» الخاصة بأهل الجنوب والشرق، ونحو ذلك[1]، وفي العرف الشعبي هذا أمر مذموم في الكلام عموماً، أو مثير للريبة على أحسن تقدير إن كان يريد الشخص إخفاء هويته، ويطلقون على من يفعل ذلك بشيء من اللوم أنه «يتلغوى»، أي يستعمل لغة غير لغة قومه، أما سبب إعابته في الشعر فلأن في هذا نوعاً من التغرب السلبي والادعاء الباطل، وفي هذا ما يوحي باهتزاز ثقة الشاعر بنسبته ولهجته وأدواتها الخاصة، وقد قيل: «الاستعانة بالغريب عجز»[2]، لذا ينكر الناس على من يتكلم بلهجة ليست من لهجة أهله وبلده، ومن ذلك استغراب الصحابة من قراءة النبي صلى الله عليه وسلم آية (يا يحيى) بالإمالة، فقالوا له: يا رسول الله، تميل وليست هي لغة قريش، فقال: «هي لغة الأخوال بني سعد»[3]، فأقرّهم على استغرابهم وبرّر لهم أن بينه وبين هذه اللغة علاقة نسب.

أما مثال استخدام اللهجة الغريبة على لهجة الشاعر في الشعر النبطي فمثل قول الشاعر[4]:

---

(١) اللهجة هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، ولمزيد من التفصيل حول التأسيس لمسألة اللهجات داخل اللغة العربية انظر: محمد رياض كريم، المقتضب في لهجات العرب، التركي للكمبيوتر والطباعة – طنطا – ١٩٩٦م: ص٥٥ وما بعدها.

(٢) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله (٣٩٥هـ) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ط١ (تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم) ١٩٥٢، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه – القاهرة : ص٣.

(٣) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (٩١١هـ) الإتقان في علوم القرآن، م٧، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف (تحقيق مركز الدراسات القرآنية): ١/٥٨٥.

(٤) علي العايد الهاجري، شاعر شعبي كويتي.

وحاولت اعذرك «مير» عيا ضميري

وليست «مير» من لهجة قبيلة الشاعر.

٢ ـ المفردة السوقية، وهي الكلمة الشعبية الهابطة المبتذلة التي لا ترتقي إلى جلال الشعر وسموّ مفرداته[١]، وعلامتها أنها تكون نشازاً في العبارة الشعرية، والسوقية مأخوذة من السوق، أي لغة أهل السوق التي يتداولونها عادة، ومعظم الأحيان يسقط الشعراء في هذا العيب في سعيهم لكسب الجماهير من خلال الحديث بلغتهم وأدواتهم القريبة منهم، وهذا هو عيب المنبرية الذي سيأتي ذكره فيما بعد، ومن ذلك قول الشاعر[٢]:

ليت الغلا ينمحي كله تماتيك

فكلمة «تماتيك» كلمة موغلة في الشعبية المعاصرة، كما أنها ليست عربية ولم تعرب بعد، فهي من لغة أهل السوق مختلط الأجناس، ولا يستعملها العرب في محاوراتهم الرسمية الجادة.

وأيضاً قول الشاعرة[٣]:

له سكسوكة حلوة بأقصى الوجه مرتسمة.

فكلمة «سكسوكة» كلمة لا قيمة لها إلا بين الحلاقين.

وأيضا قول الشاعر[٤]:

يوم تخربط يا عرب تتغيّر الأوزان

فكلّمة «تخربط» نشاز على الجملة الشعرية ولا تنتمي إلى الشعر.

والحقيقة أن تحولات الكلام عبر التاريخ مبحث يستحق التحري والتأني في إطلاق

---

(١) مخالفاً بذلك رأي الدكتور محمد علي أبوحمدة الذي يرى العكس، وقد اعترض على انتقاد الآمدي لأبي تمام في أحد أبياته بأنه من سخيف ألفاظ العوام وليس من ألفاظ الشعر بقوله: «ومثل هذا المبدأ في تخليص الشعر من الألفاظ العامية يحجر حيويتها، وينشف عروق الحياة فيها، ويحيلها إلى رسوم عقيمة، فاللغة كأي كائن حي في تطور مستمر، لأنها تعبير مستمد من الحياة». محمد علي أبوحمدة، أبو القاسم الآمدي وكتابه الموازنة بين الطائيين، رسالة قدمت لنيل درجة أستاذ في الآداب إلى دائرة اللغة العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت، أيلول ١٩٦٨م: ١٠٥.

(٢) عبدالله السالم، شاعر وناقد قطري، مؤلف هذا الكتاب.

(٣) نهى نبيل، إعلامية وشاعرة شعبية كويتية.

(٤) حمدان بن محمد بن راشد آل مكتوم (فزاع) ولي عهد إمارة دبي.

الحكم، لأنه درّس لم ينجز بعد، والمعروف أن الكلام يتناسخ على التراخي خلال الأحقاب والأجيال[1]، فالكلمة المستهجنة في عصر تصبح دارجة بعد عصور إذا كثر تداولها بين الناس، كما أن درجة استهجانها في أي عصر يختلف باختلاف درجة قدمها وانتشارها، فالمثالان السابقان ليسا بدرجة بعض الكلمات الأخرى في السوقية وردّ العامة لها، مثل قولهم «فيني» بمعنى فيّ، فالأخيرة أقل سوقية وأكثر قبولاً من سابقتيها، وبالرغم من استنكار أكثر سكان الجزيرة العربية من أصحاب اللسان القويم لكلمة «فيني» وعدّها من لهجة الأطفال إلا أنها تكاد أن تكون أكثر شيوعاً في عصرنا من «فيّ»، وما أكثر ما تجدها في الشعر المعاصر، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

وأنا للدمع فيني مثل ما للأرض في سيلك

وقد عابوا على أبي تمام[3] لفظة تفرعن في قوله:

جَلَّيْتَ والموتُ مُبْدٍ حُرَّ صفحته
وقد تَفَرْعَنَ في أوصاله الأَجَلُ

بأنها عامية مبتذلة من أقوال العامة، فقد اشتقوا من اسم فرعون فعل تفرعن، فيقال تفرعن فلان إذا وصفوه بالغطرسة والجبرية[4].

**استثناء:**

بما أن الإبداع لا حدود له، فإنه قد يوجد شاعر خلاق يكسر قاعدة عيب المفردة السوقية، بل وأكثر من ذلك، يكسر كثيراً من قواعد هذا الكتاب النقدية ليخرج لنا بإنتاج إبداعي يبهرنا، متجاوزاً كل نظريات النقد ومتفوقاً عليها، ولذا فإن هذا الكتاب يتكلم عن الأعم الأغلب، السائد والمتوقع، لا الجديد الإبداعي المحدث.

المفردة السوقية سوقية، وإلى اليوم يوصف الشخص وكلامه الهابط بأنه سوقي، وهذا عيب، وهو في الشعر أشد وأبلغ، ولكن في الشعر قد يوجد من يتلاعب بمعطيات

---

(١) انظر: الصويان، الشعر النبطي وجذوره الفصيحة: ١٢١.

(٢) سعد الحريص، شاعر شعبي كويتي.

(٣) شاعر العصر أبو تمام، حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس الطائي، من حوران من قرية جاسم، أسلم وكان نصرانياً، مدح الخلفاء والكبراء، وشعره في الذروة، توفي سنة ٢٣١هـ. الذهبي، محمد بن أحمد (٧٤٨هـ) سير أعلام النبلاء، ط٩ (تحقيق: شعيب الأرناؤوط – حسين الأسد) مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٩٣: ج١١،ص٦٤.

(٤) أبو سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢: ص٧٣.

الحكم النقدي بناء على قدرته الإبداعية، فيجعل العيب جمالاً، والمعيب في الشائع مستحسناً، وربما يعتمد في هذا على معطيات جديدة مثل: شعور الجماعة، نبل القضية، القدرة الشعرية.. إلخ.

ومعنى ذلك أنه قد يوجد شاعر يضمّن قصيدته مفردات سوقية، لكنه يفعل ذلك عن قوة لا عن ضعف، وهذا يظهر جلياً في معطياته لاختيار تلك المفردات، وقد كان أحمد فؤاد نجم[١] نجماً في هذا الفن في مصر، إذ كان يضمّن قصائده مفردات موغلة في السوقية، ورغم هذا فإنها تلامس مشاعر الجماهير فيقبلونها.

أما في الشعر النبطي فإن الشاعر عبدالمجيد الزهراني[٢] قد يكون خليفة أحمد فؤاد نجم، وقصائده ملأى بالألفاظ السوقية المعجونة بآلام الفقراء وأوجاع المسحوقين، لذا ينجح الزهراني في الالتفاف على هذا العيب في كثير من قصائده من خلال توظيفه لتلك الكلمات السوقية في قضايا إنسانية نبيلة، وتعمّده الكتابة بأدوات بسطاء الناس المهمشين، ثم إدراج تلك المفردات السوقية في بناء فلسفي عميق، ومن ذلك يقول الزهراني:

١- يا وحدتي ما سألتك ليه هالحالة

طفايتي ليه مليانة وانا فاضي

٢- ما يجيك إلاّ انت تفتح باب هالغرفة تسكّرا

وحيد تعد كم حذيان قدام الغرف

٣- أنا شاعر ، للغلابا والدشير

هم شهاداتي ومنهم أوسمي

فكما تلاحظ احتواء الأبيات السابقة على مفردات سوقية مثل: طفايتي، حذيان، الدشير، لكن الشاعر قد أحسن توظيفها في البناء العام للقصيدة.

٣ ـ المفردة النسائية: وبالطبع يلحق هذا العيب قصائد الشعراء الرجال، أو قصائد النساء حين لا يكون الموضوع نسائياً.

والمقصود بالمفردة النسائية كل لفظة لا يصلح مجيئها من قبل الرجال، كألفاظ

---

(١) أحمد فؤاد نجم، أحد أهم شعراء العامية في مصر، ولد عام ١٩٢٩، يترافق اسمه دائماً مع الملحن والمغني المصري الشهير الشيخ إمام، يتصف شعره بالمواجهة والشعبية المبتذلة أحياناً، لدرجة أسماه أنور السادات: الشاعر البذيء.

(٢) عبد المجيد الزهراني، إعلامي وشاعر شعبي سعودي.

التحبب والتغنج، وقولهن: فديتك، وعسى يومي قبل يومك، ونحو ذلك، شريطة أن تأتي هذه اللفظة في سياقها الطبيعي المقصود به الخضوع بالقول والتكسر، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

سق فديتك كل ما تملك من جنون وغضب

وابشر بصدر يضمك حيل دام انك هواي

وقد عابوا قديماً [2] بيتاً لأبي تمّام لأنه تضمّن لفظة لا تكون إلا في أحاديث نساء العوام، وهي كلمة قابري التي تشبه اللفظة الشامية المعاصرة «تقبرني»، وبيت أبي تمّام هو:

قَدْ قُلْتُ لما لجّ في صَدّه

اعْطِفْ عَلى عَبْدِكَ يا قابِرِي

٤ ـ المفردة النابية عن الأدب، مثل الفحش ولغو الخصومة والسباب والشتم، وهذه من عيوب الكلام عموماً، والشعر من باب أولى، وليس ثمة حاجة للأدلة والتعليلات على كونها عيوباً تنتقص الشعر.

وحتى في الهجاء، وهو غرض شعري مخصص لهذه المشاعر العدائية، فإن النقاد لا يرون جودة القصيدة الهجائية بقوة الألفاظ النابية وكثرة الشتائم فيها، بل بقوة إيلام المهجو بعبارة رشيقة لا سباب مباشر فيها.

أما التفحّش في الكلام فمثل قول الشاعر[3]:

يومٍ يلبي لي جميع المطاليب

آمز من ريقه ويلحس لساني

وأما لغو الخصام الذي لا يصلح للشعر فمثل قول الشاعر[4]:

عاد به عازة ولا هي بعازات الريال　　　عادك بتحتاج ربعك إلى كِسّر ثمك

فتكسير الفم من لغو الخصام الذي لا يرتقي لجلال الشعر.

وأما السباب والشتم مثل قول: طز، يا حمار، يا كلب، يا ابن كذا وكذا..إلخ، ففيها

---

(١) محمد جار الله السهلي، شاعر شعبي سعودي من نجوم المجلات والقنوات الشعبية.

(٢) الخفاجي، سر الفصاحة: ٧٥.

(٣) هادي المنصوري، شاعر شعبي وإعلامي إماراتي، كان مذيعاً في برنامج شاعر المليون.

(٤) محمد همدان المري، شاعر شعبي كويتي.

تفصيل: وذاك لأن هذه المفردات وإن كانت تستعمل في الأغلب في معرض السبّ إلا أنها تتدرّج من أعلى إلى أسفل حتى تصل إلى درجة غياب العيب، بل وأحياناً الإجادة في الشعر، وذلك على يد الشاعر المتمكن، ومجرد ورودها ليس عيباً في حد ذاته، فالقرآن الكريم وهو كلام الله تعالى المنزّه عن أي عيب جاء فيه ذكر الكلب والحمار وغير ذلك، وأحياناً في قالب التشبيه والوصف، مثل قوله تعالى: ﴿**فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث**﴾ الأعراف: ١٧٦، وقوله تعالى:﴿**كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا**﴾ الجمعة: ٥.

أما في الشعر فيمكن قياس درجة العيب كما يلي:

أ – إذا استعملت اللفظة النابية عن الأدب في سياق السب المباشر الموجّه للعاقل في صيغة الخطاب مثل قول: أنت يا كلب ويا حمار ونحو ذلك، فهذه أبلغ درجات العيب، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

تشب يا كلب أش يا حمار واخرس يا خمام.

ب – إذا استعملت اللفظة النابية لا في معرض السبّ المباشر ولكن موجهة للعاقل فهذه درجة أقلّ، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

قالت إنسى قلت لا، أنا ولد حُرّة

ما خلقني خالق الكون العظيم حمار

ج – إذا استعملت اللفظة لا في معرض الخطاب ولا موجهة للعاقل فهذه درجة أقل من السابقة، فإذا طعّمت ببعض المعاني الإضافية التي تجملها وتقوي مناسبة الإتيان بها فقد تصل إلى درجة الجمال، ومن ذلك قول الشاعر [3]:

قالت إلى هالحد؟ قلت الوفا كلب

ضحكت ودارت قلت، ما قلت دوري

فهنا لفظة كلب بالرغم من كونها من الكلمات النابية إلا أنها لم تكن موجهة لعاقل، ولم تكن في صيغة خطاب، ثم إن هناك رابطاً منطقياً بين الوفاء والكلب، إذ إن الكلب

---

(١) ناصر الفراعنة، شاعر شعبي شارك في برنامج شاعر المليون في نسخته الثانية ونافس على البيرق مع خمسة شعراء.

(٢) صالح الشادي، شاعر شعبي سعودي، من نجوم المطبوعات والقنوات الشعبية.

(٣) مهدي بن سعيد، شاعر شعبي سعودي، من رواد مدرسة التحديد في الشعر الشعبي المعاصر، كان أحد المرشحين لكتابة أوبريت الجنادرية.

مشهود له بالوفاء، ثم إن السباب جاء في إطار التحسر والحزن لا الغضب والشتيمة، ثم ختمها بأن النادلة (حسب السياق) قد ضحكت من عبارته، والضحك يلطّف الجو ويوحي بغياب الغضب والسباب.

٥ - المفردة (اللاشعرية)، وتأتي على نوعين:

أ ـ الثقيلة لفظاً، وهي الكلمة التي تتجاور فيها مخارج الحروف فتصبح ثقيلة من حيث النطق، مثل: عخاعخ، أو تكون حروفها ثقيلة من حيث الموسيقى الداخلية للمفردة [١]، مثل: فاضخ، أو تكون كلمة دخيلة على جوّ العبارة، كالأسماء الغريبة للأشخاص والأماكن والأشياء.

ويستثنى من ذلك إذا كانت الكلمة الثقيلة من حيث النطق والبناء اللفظي مقصودة في وظيفة بلاغية نفسية، وهو ما يسمى بعلم الصوتيات التعبيرية الموسيقية [٢]، وفيه يتوخى الشاعر استعمال لفظة بعينها في موقع يريد به إثارة العاطفة حين قراءتها، كاستعمال لفظة صعبة في النطق لإثارة معنى الصعوبة حقيقة في الموقف الشعري، أو استعمال لفظة شرسة في الجرس لإثارة معنى الشراسة حقيقة، أو استعمال لفظة طويلة في التهجئة لإثارة معنى الطول حقيقة، وبقية المشاعر التي تتولد نتيجة للمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها [٣]، شريطة أن لا تكثُر هذه اللفظات الثقيلة في القصيدة، وأن يكون ثقلها معقولاً، ومن الطبيعي في مثل هذا الموقع أن تتعدّد الآراء النقدية حول قبول اللفظة الثقيلة أو ردّها.

أما حين لا يكون ثمة مبرر نفسي للإتيان بمثل هذه الألفاظ الثقيلة من حيث تقارب مخارجها أو اشتمالها على أكثر من حرف ثقيل أو لكونها أسماء غريبة لأشخاص أو

---

(١) انظر في ذلك: أيمن اللبدي، الموسيقى الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية، دراسة منشورة في الموقع الإلكتروني للكاتب بتاريخ ٢٠٠٤/٩/٢٥: http://www.allabadi.com

(٢) أجاد سيد قطب – رحمه الله – في تتبع هذا الفن في القرآن الكريم، وذلك في كتابه القيّم «التصوير الفني في القرآن»، ومن ذلك قوله في كلمة «اثّاقلتم» في الآية «يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض» (التوبة:٣٨) أن فيها طناً على الأقل من الأثقال، وفي آية «وإن منكم لمن ليبطئن» قال: «فترتسم صورة التبطئة في جرس العبارة كلها، وفي جرس «ليبطئن» خاصة، وإن اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء إلى نهايتها. سيد قطب (١٩٦٦م)، التصوير الفني في القرآن، ط١٦، دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٢م: ٩١.

(٣) انظر: عماد غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤ دمشق: ص٢٨.

أماكن، فالواجب اجتنابها.

روي أن جريراً[1] أنشد بعض خلفاء بني أمية قصيدته:

بانَ الخليطُ برامتين فـودّعـوا
أوَ كلّما جَدّوا لبيْنٍ تجزعُ؟
كيفَ العزاءُ ولمْ أجدْ مُذْ بِنتُمُ
قلباً يقرُّ ولا شراباً ينقـعُ

وكان الخليفة يتحفّز ويزحف من حسن هذا الشعر، حتى إذا بلغ قوله:

وتقولُ بوْزعُ: قد دببتَ على العصا
هلّا هزئتِ بغيرنا يا بوزعُ

فقال: أفسدتَ شعرك بهذا الاسم، وفتر!.[2]

ويذكر علماء الفصاحة والبيان بعض الشروط لفصاحة الألفاظ في الكلام عموماً ومنها «أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وعلة هذا أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة»[3].

ومن الكلمات الثقيلة لفظاً في الشعر النبطي قول الشاعر[4]:

أما تجملني بعد رصد الخرايط في الخطط

فلاحظ ثقل الكلمات: رصد، الخرايط، الخطط، ثم جمعها الشاعر في عبارة واحدة فأصبحت أثقل.

ب - الثقيلة معنى، وهي الكلمة التي لا تتناسب مع الجو العام للقصيدة أو البيت

---

(١) شاعر زمانه، أبو حزرة، جرير بن عطية بن الخطفي التميمي البصري، من أهل اليمامة، ولد بها سنة ٢٨هـ وتوفي بها سنة ١١٠هـ، مدح يزيد بن معاوية وخلفاء بني أمية، وشعره مدوّن. الجمحي، محمد بن سلام (٢٣٢هـ) طبقات فحول الشعراء، دار المدني - جدة، تحقيق: محمود محمد شاكر: ٢/٢٩٧، الذهبي، سير أعلام النبلاء: ٤/٥٩٠

(٢) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (٢٧٦هـ) الشعر والشعراء، ط٢، ١٩٦٧ دار المعارف - القاهرة (تحقيق: أحمد محمد شاكر): ١/٧٠.

(٣) الخفاجي، سر الفصاحة: ٦٤.

(٤) محمد بخيت المنهالي، شاعر شعبي إماراتي شارك في برنامج شاعر المليون في النسخة الثانية.

الشعري من حيث جودة المعنى، كمن يذكر كلمة فرث أو جوارب أو مخاط في قصيدة غزلية ونحو ذلك[١]، ويمكن أن يتحقق الثقل المعيب في أقل من هذه المعاني بكثير، فالمعلوم لدى أصحاب الذائقة الراقية أن هناك كلمات لا يحسن الإتيان بها في الشعر بالرغم من شيوعها في الكلام العادي، ومن ذلك قول الشاعر[٢]:

عسى عرق تأوّه وإن تسعّر حرّها يرقاه

يجفّ وينسطح لو ينبطح في آه خوّاره

فلو تلاحظ هذه الكلمات: ينسطح، ينبطح، خوّارة، فإنك ستجدها على ثقلها اللفظي ثقيلة في المعنى أيضاً ولا تناسب رشاقة الشعر الجيد[٣]، وهذا عيب نسبي تتفاوت درجته بتفاوت درجة عدم شعرية الكلمات المستعملة.

٦ ـ تحوير الكلمات: وهو تغيير النطق الأصلي للكلمة تغييراً غير مسموع بما يتناسب مع القافية أو الوزن[٤]، ومثل ذلك أن يغير الشاعر كلمات مثل: المزون، الدموع، الصلب، إلى: المزاين، الأدامع، الصلوب.

وله ثلاثة أشكال:

**الشكل الأول:** التحوير بإضافة أحرف زائدة[٥] للضرورة أو نقصانها[٦]، أو بتغيير نطق الكلمة كما في قول الشاعرة[٧]:

سبع السنين اللي مضت ما لها قيم

وأصل الكلمة: قيمة.

---

(١) انظر: حسين جمعة، في جمالية الكلمة (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٢ دمشق: ٣٤.

(٢) محمد صلاح الحربي، شاعر شعبي سعودي.

(٣) وفي الشعر الفصيح قال الأصمعي في بيت الأعشى: فرميت غفلة عينيه عن شاته ×× فأصبت حبة قلبها وطحالها، الطحال لا يدخل في شيء إلا أفسده. المرزباني، محمد بن عمران (٢٩٦هـ – ٣٨٤هـ) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية – المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٣٤هـ: ٥٦، ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ٧٠.

(٤) انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ٢٠٧.

(٥) عبدالله السالم، زوائد الشعر نقائص (مقالة نقدية) ٢٠٠٤ الموقع الشخصي للكاتب عبدالله السالم، موقع وسوم الإلكتروني www.wosom.net

(٦) انظر في ذلك: محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي، قضايا النقد القديم، ط١، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن – إربد، ١٩٩٠م: ص ٥٨ – ٥٩.

(٧) أشواق الحمود، شاعرة شعبية سعودية.

وقول الشاعر[1]:

والله بغايات النفوس أدرائي

وأصل الكلمة: أدرى.

وقول الشاعرة[2]:

الصدايد جزاك وهجرنا فيك خيرة

وأصل الكلمة: الصدود.

**الشكل الثاني:** التحوير نتيجة لكتابة الكلمة على لهجة خاصة، كما في قول الشاعر[3]:

وارقى ع الضلع العالي

وأصل الكلمة: على.

**الشكل الثالث:** التحوير باستعمال إجراءات دارجة في الشعر فقط، ومن ذلك قول الشاعر[4]:

ما كان غاب عَن الحبايب حبايب

فهنا تحولت «عن» إلى «إعن» في النطق، وهذه طريقة درج عليها الشعراء عند ضرورة الوزن، لكن الأكمل اجتنابها.

٧ ـ همزة القطع: الشعر النبطي تابع للهجة الشعبية في آليات النطق من تسكين وتحريك وتنوين وهمز ووصل وغيره، والمتحدث الشعبي لا يهمز كثيراً، كما لو كان على قراءة ورش، لذا فإن اصطدام المتلقي الشعبي، وخصوصاً القارىء، بهمزة قطع في جملة شعبية تزعزع انسيابية التلقي لديه، ومن ذلك قول الشاعر[5]:

اهتدى لي دربك المظلم وأنا ماني غرير

واستوى لي في عيوني يوم قلبي إستوى

فهمز«إستوى» الأخيرة لضرورة الوزن مع أنه أتى بها بلا همزة قطع في بداية

---

(١) ضيدان بن قضعان، شاعر شعبي سعودي من نجوم مجلة المختلف.

(٢) سحايب فيصل، شاعرة سعودية لها نصوص في الإنترنت.

(٣) خلف المشعان، شاعر سعودي شارك في برنامج شاعر المليون في النسخة الثانية.

(٤) زايد الرويس، شاعر شعبي سعودي من نجوم منتديات شظايا أدبية الإلكترونية.

(٥) ياسر التويجري، شاعر شعبي سعودي.

الشطر.

٨ ـ المفعول المطلق: وهو تكرار الفعل في الجملة بصيغة المفعول المطلق، مثل: كسّر تكسير، عطّل تعطيل ونحو ذلك، ولهذا العيب ثلاثة أسباب متظافرة:

**السبب الأول:** أن هذا الإجراء يوقع العبارة في التكرار.

**السبب الثاني:** أن في هذا شكلاً من أشكال التقريرية والمباشرة لدرجة أن المتلقي يستطيع إكمال الجملة بسهولة قبل سماعها.

**السبب الثالث:** شيوع هذا الإجراء في الشعر لدرجة الاستهلاك، سواء في الشعر العربي الفصيح أو النبطي الكلاسيكي أو حتى المعاصر، والشاعر مطالب بالابتكار والتجديد.

ومن ذلك قول الشاعر[١]:

ترى العبث بالمشاعر يحرق إحراق

٩ ـ مفردات التأوه والتألم من أسماء الأفعال غير المبررة شعرياً، مثل آه، الآه، أوه، أواه، أح..إلخ، والعيب الإتيان بمثل هذه الكلمات الصوتية نتيجة لضرورة إكمال الوزن أو القافية فقط، وفي القافية العيب أبلغ لأهميتها في القصيدة وتعلق السمع بها.

ومن ذلك قول الشاعر[٢]:

وعلموها في طلبها آخ لو تذكر طلبها

فكلمة آخ هنا اسم فعل للتوجع جاءت لملء الفراغ العروضي فقط.

وقول الشاعر[٣]:

هو معجبك شعبٍ غدت ضحكته آح؟

وهنا عبّر الشاعر عن الألم والحزن باسم الفعل «آح» في مقابل الضحك، ثم جاء بهذه الكلمة في القافية فكان العيب أبلغ.

١٠ ـ استعمال مفردة لها معنى مستكره في لهجة أخرى، ولا يعني هذا أن يتحرّى

---

(١) ماجد الشاوي، شاعر شعبي سعودي من نجوم مجلة المختلف.

(٢) عبد الكريم الجباري، شاعر شعبي كويتي.

(٣) إياد المريسي، شاعر شعبي بحريني.

الشاعر كل كلمة يقولها فلا توافق أية لهجة أخرى في الشرق أو الغرب أو حتى في كلام أهل قرية بعيدة، ولكن المقصود هي تلك اللهجات الحيّة التي لا تخفى على الأكثرية، سواء كانت تابعة لبعض قبائل الجزيرة العربية أو حتى تابعة لبعض الدول العربية كاللهجة المصرية والشامية، وهاتان الأخيرتان أكثر انتشاراً بسبب انتشار الأغاني والمسلسلات والمسرحيات بهما.

ومن الأبيات التي اشتملت على مفردات ذات دلالات مستكرهة في اللهجات الأخرى قول الشاعر(١):

وربّع شعيبه والسهل، والزبيدي

باركانها متفتق بين الازبار

والمقصود بالأزبار هنا التلال الرملية، إلا أنها توافق معنى مستكرهاً في لهجة أهل مصر وبلاد الشام.

وأيضاً قول الشاعر(٢):

يقولون وكر الحُرّ ما يعتليه البوم

وانا شوف عيني وكر حرّ تحت بومة

والبومة هي الطائر المعروف، إلا أن هذه اللفظة توافق معنى مستكرهاً في لهجة الكثير من قبائل شمال الجزيرة العربية.

وأيضاً قول الشاعر(٣):

باسباب همٍّ كاتم اللي ع الصدر

والنفس من هوله غدت ممحونة

وممحونة أي مهمومة، وأصلها ممتحنة، إلا أن الكلمة في لهجة أكثر أهل بلدان الخليج العربي لها معنى آخر مستكره.

---

(١) محمد بن عرير، شاعر شعبي سعودي.

(٢) راجح بن سالم بن عيير العجمي، شاعر شعبي سعودي.

(٣) خليفة الشيدي، شاعر شعبي عماني.

وقد عابوا قديماً[1] استعمال مثل هذه الكلمات التي تحولت مع مرور الزمن إلى اصطلاحات خاصة، مثل كلمتي الكنيف والغائط اللتين كان يستخدمهما الشعراء القدامى حسب دلالتهما اللغوية الأولى، بمعنى الستر والمكان المنخفض من الأرض، إلا أن العرف حولّهما بعد ذلك إلى كلمات ذات دلالات خاصة ببيت الخلاء وقضاء الحاجة، قال عروة بن الورد[2]:

قلتُ لقومٍ في الكنيفِ تروحوا
عشية بتنا عند ماوان رزّحِ

وقال عمرو بن معد يكرب[3]:

وكم من غائطٍ من دون سلمى
قليل الأنس ليس به كتيعُ

كما يلحق بهذا العيب أن يكون للعبارة في اللهجة نفسها معنى آخر قد يتبادر للذهن، وهذا المعنى وإن كان ليس مستكرهاً إلا أنه من الواجب أن يشذّب الشاعر عباراته ويتفحصها من جميع النواحي، ومن ذلك قول الشاعر[4]:

يا وجد حالي مسا لا قرّب الليل حال
والشمس مالت على وجه الغروب تحبي

فعبارة: «مالت على وجه» عبارة لها دلالة أخرى في لهجة أهل بلدان الخليج العربي، وهي نوع من السباب، ولا شك أن هذه الدلالة ليست مقصودة هنا، ولو تبادرت إلى ذهن المتلقي فستفسد جمال المعنى وجريانه، بل قد يصبح هذا الانتقال في المعنى مدعاة للتندر.

---

(١) انظر: الخفاجي، سر الفصاحة: ٨٥-٨٦.

(٢) عروة بن الورد بن زيد العبسي، من غطفان، من شعراء الجاهلية وفرسانها وأجوادها، كان يلقب بعروة الصعاليك لجمعه إياهم وقيامه بأمرهم إذا أخفقوا في غزواتهم، قال عبد الملك بن مروان: من قال إن حاتماً أسمح الناس فقد ظلم عروة بن الورد، له ديوان شعر شرحه ابن السكيت، توفي نحو ٥٩٤ م. خير الدين الزركلي (١٩٧٦م)، الأعلام، ط١١، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت ١٩٩٥م: ٤/٢٢٧.

(٣) عمرو بن معد يكرب بن عبدالله بن عمرو بن عصم بن زيد بن سعد العشيرة الزبيدي، الشاعر الفارس المشهور، يكنى أبا ثور، قيل: له صحبة ورواية، وله الوقائع المذكورة في الجاهلية وله في الإسلام بالقادسية بلاء حسن توفي قرابة ٢١ هـ. ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي (٨٥٢ هـ) الإصابة في تمييز الصحابة، ط١ دار الجيل ـ بيروت ١٤١٢ (تحقيق: علي محمد البحاوي): ٤/٦٨٦.

(٤) شاعر مجهول لم أقف على اسمه.

قال أبو تمام:

أعطيتَ لي ديةَ القتيلِ وليس لي
عقلٌ، ولا حقٌّ عليك قديمُ

وقد عابه النقاد[1] لهذا اللبس، لأنه أراد بـ «ليس لي عقل» أي: العاقلة، وهم العصبة والأهل، لكنه التبس بمعنى آخر غير مقصود وهو «ليس لي عقل»، أي مجنون.

(١) انظر: ابن الأثير، ضياء الدين محمد بن محمد (٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م، قدمه وحققه وعلق عليه: الدكتور أحمد الحوفي، الدكتور بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: ١/٢٠٣.

## المبحث الثالث: عيوب البحر العروضي

اختيار البحر الشعري للقصيدة أمر مهم، ودعك من القول إن الحالة الشعرية هي من تفرض هذا البحر أو ذاك، حسناً، يمكن قبول هذا على نطاق ضيق، إنما لا يؤخذ على إطلاقه، إذ توجد بحور شعرية أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها بحور سخيفة لا شاعرية، لذا استبعد بعض العرب[1] بحر الرجز عن البحور الشعرية، لأنه بحر عسكري يشبه طبول الحرب،كما أنه سريع جاد، ولم يبتكره المرتجز الأول لمجالس الأنس والشعر، وبالرغم من إخبار الله تعالى عن نبيه في الآية بقوله:

**﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ﴾** يس: ٦٩، إلا أن النبي صلى الله عليه وسلم ارتجز في الحرب قائلاً:

«ما أنتِ إلاّ إصبعٌ دَميت

وفي سبيلِ الله ما لَقِيتِ»[2].

وأيضاً:

«أنا النَّبيُّ لا كَذِبْ

أَنا ابنُ عبدِ المُطَّلِبْ»[3].

وبهذا استُدل على كون الرجز ليس من الشعر، إذ لا يمكن أن يناقض النبي صلى الله عليه وسلم القرآن الكريم[4].

وما يعنينا من هذا أنه قد حصل الخلاف في شاعرية بعض البحور العروضية التي لا تتحقق فيها أريحية الشعر ومزاجه الرائق، ومثل ذلك مجزوء الرجز وبعض أعاريضه في الشعر النبطي، التي تكثر في قصائد الحرب والحماس وفوق ظهور الخيل، ومن ذلك قول الشاعر [5] في ساحة الحرب:

---

(١) محمد المقداد، أيهما أسبق إلى الظهور الشعر أم النثر الفني؟ مجلة التراث العربي- مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق، العدد ٣٩ و ٤٠ - السنة العاشرة - نيسان وتموز «ابريل ويوليو» ١٩٩٠.

(٢) البخاري، محمد بن إسماعيل (٢٥٦هـ) صحيح البخاري، ط٣، ٦م، دار ابن كثير، اليمامة – بيروت ١٩٧٨ (تحقيق: د. مصطفى البغا) كتاب الجهاد والسير، باب من ينكب في سبيل الله، حديث رقم (٢٦٤٨): ٣/١٠٣١.

(٣) البخاري، كتاب الجهاد والسير، باب من قال خذها وأنا ابن فلان، حديث رقم (٢٨٧٧): ٣/١١٠٧.

(٤) ابن العربي، محمد بن عبدالله الأندلسي، أحكام القرآن، م٤، ط١، دار الكتب العلمية: ١٨/٤.

(٥) الأمير راكان بن فلاح بن حثلين (١٨١٤ – ١٨٩٢) شيخ قبيلة العجمان وفارسها، له قصص وأشعار كثيرة. انظر: الظاهري، محمد بن عمر، ابن عقيل، العجمان وزعيمهم راكان بن حثلين، ط٢، شركة ذات السلاسل – الكويت ١٤١٦.

يا ربعنا وين الطقيق

جمعين والثالث بحر

بسيوفنا نفتح طريق

لعيون براق النحر

أما القصيدة التي يريد شاعرها أن تؤثر في المتلقي الطبيعي التأثير البليغ فيجب أن تسير في موجة شعرية متدفقة، لا مجرد عبث عروضي شاذّ قد يدعو إليه حبّ التفرّد فقط، ولا يعني هذا أني أطالب بمقاطعة بعض البحور الشعرية المعروفة مقاطعة تامة في مقابل تفضيل بعضها، لكني أرى أن بعض البحور لا تكوّن قصيدة جميلة، ويمكن تعداد عيوب البحر العروضي كما يلي:

١ ـ البحر القصير جداً، مثل:

مفاعيلن مفاعلين •• مفاعيلن مفاعيلن

أو:

مستفعلن مفعولن •• مستفعلن مفعولن

وأشباه ذلك.

وأغلب الظن أن كل البحور القصيرة اختُرعت ابتداءً إما على ظهور المطايا والخيول في حربٍ أو قطع مفازة[1]، أو لإثارة الحماس أثناء العمل اليدوي السريع، كبناء المنازل والخيام، أو حملها على ظهور المطايا،أو سقي الإبل على البئر، وهو ما يسمى بالعوبال[2]، والسبب أن هذه الأوزان القصيرة لا تسمح للشاعر أن يصنع جملة ذات بعد فلسفي شعري، فكيف بجملة إبداعية؟ فما يكاد يبدأ الشاعر أول البيت بالكلام حتى يتوجّب عليه التوقف بعد كلمتين أو ثلاث عند نهاية الشطر، فمتى صنع لنا جملة

---

(١) مثل قولهم: يا حلو مسرى القمرا ×× على النضا يا عيادة ×× على خطاة الحمرا ×× اللي تكب شداده، وهذا النوع من الغناء يغنيه الشخص أثناء مسرى الليل متقدماً جماعته عندما يقومون بالبحث عن الماء، انظر: القويعي، محمد عبد العزيز بن علي، تراث الأجداد، دراسات لجوانب مختلفة من تاريخ مأثوراتنا الشعبية، ط١، مطابع البادية للأوفست ١٩٨٢ الرياض: ٣٨/١.

(٢) ومن ذلك قولهم: أم السنام الشايح ×× توايقت للمايح ×× تحسب ولدها طايح، انظر: إبراهيم الخالدي، محاضرة بعنوان: الرجز والحداء بين الفصحى والعامية، الموسم الثقافي ٢٠١٠ – ٢٠١١ الكويت، رابطة الأدباء الكويتية، تاريخ: ٢٧ أكتوبر ٢٠١٠.

مضاف بها عبارة قوية تحمل صورة شعرية مؤثرة؟ أبداً لن يتسنَّى له ذلك[١].

وهذا العيب يأتي على الأعم الأغلب، ومما يجب على الشاعر عموماً والمبتدئ خصوصاً الانتباه له، وإلا فإنه قد ينشئ شاعر خلاق على مثل هذه البحور القصيرة قصيدة مجيدة، فالأمر في هذه المسألة نسبي ومرهون بالموهبة والقدرة الشعرية.

ومن البحور القصيرة قول الشاعر[٢]:

ضاع الفكر برهانه ونفسي غدت ممحونة

٢ ـ البحر الطويل جداً، وذلك بالكتابة على طاروق طويل جداً حد الملل، طويل بمعنى تكرار المقاطع العروضية تكراراً لا طائل تحته.

وسبب العيب أن الشعر في إحدى سماته ما هو إلا موسيقى، يعتريه ما يعتري الموسيقى من خصائص وشروط وعيوب، و«المعروف أن هوميروس كان ينظم أشعاره وينشدها على أنغام قيثارته، وأن الأعشى لُقّب بصنّاجة العرب لإنشاده قصائده بمصاحبة الصّنج، والمعروف كذلك أن الخليل بن أحمد لم يبتدع أوزان الشعر العربي، وإنما استنبطها مما كان موجوداً حتى أيامه من قصائد»[٣]، لذا فالشعر هو قرين الموسيقى ووجهها المحكي والمكتوب، والموسيقى أو اللحن يهتم كثيراً بمسألة الزمن والإيقاع، فليس من المقبول فنياً أن يستمر اللحن الموسيقي زمناً طويلاً وهو على الحدة نفسها والإيقاع والمقام وبقية مشكّلات اللحن الموسيقي، إذ سيسبّب هذا التكرارُ الملَلَ في نفوس المستمعين، وكذا البحر الطويل جداً الذي يكرر تفعيلة عروضية عشر مرات مثلاً.

والملاحظ أن هذا التطويل الزائد ينتشر في بعض شعر أهل جنوب الجزيرة، ومن ذلك قصيدة الطيارة [٤]، ومنها:

---

(١) يقول مسعد بن عيد العطوي: «أرباب شعر الاحتراف يميلون إلى الأوزان الطويلة التي تحوي نفساً طويلاً، ومضموناً وافراً، وهي أيضاً تمثل الوقار الذي يتلاءم مع تكوين الشاعر القدير، ومقام الإنشاد أمام السلطان، وتساعد على التنغيم الخطابي الذي يلونه الشاعر». العطوي، مسعد بن عيد، الاتجاه المحافظ في الشعر إبان الحروب الصليبية، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد ١٥، السنة ١٥: ص١٥٨–٢٠٥.

(٢) الدكتور مانع بن سعيد العتيبة، أديب إماراتي، تولى وزارة البترول والثروة المعدنية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ثم أصبح مستشاراً لرئيس الدولة الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رحمه الله.

(٣) كميل سعادة، موسيقى الشعر بين الفلسفة ‹الوعائية› وشطط المجدّدين، جريدة النهار اللبنانية، الأحد ٢ نيسان ٢٠٠٦.

(٤) للشاعر حمد بن هادي المسردي القحطاني (١٣٦٠هـ – ١٤١٢هـ)، شاعر نبطي من جنوب السعودية.

يا راكب من عندنا طيارة ماطورها لارن عبت كنبريشن فلّ وافترت مراوحها
وطارت بالفضا من طائرات اطراز ميج اربع مراوح واربعة متحركات
من نوع سبعمية وسبعة وارد امريكا وصنع فرانكفورت
أسطول من أحدث أساطيل الفضا قد صممت باكبر مصانع سابقات أصواتها.

فالقصيدة تكرر تفعيلة مستفعلن لا أكثر، وبإمكان الشاعر أن يكررها إلى ما لا نهاية، وليس في هذا من الإعجاز مثقال ذرة.

وقصيدة الإيعاز[1] ومنها:

بسمك اللهم منزل سورة الأحقاف والأعراف منزل نون قاف كاف هاء ياء عين صاد
عالم سر العباد مهلك فرعون ذو الأوتاد عاد هل إرم ذات العماد من بنوا صخرٍ بواد
جيت لاني حي لاني ميت بين اقبلت بين اقفيت حط البيت تلو البيت واشد القياد
جيت للحفل أعدي شهلول هملول بردي قامت يدي تصفق يدي طبعي لاجيت ابغى القصيد.

وهذا بيت مروبع، أي ذو أربع قوافٍ، ثلاث منهن متغيرة في كل بيت جديد والرابعة ثابتة وهي قافية «إيد»، وفيه يكرر تفعيلة فاعلاتن بشكل مبالغ فيه.

والملاحظ أنه يكثر في مثل هذه البحور الطويلة الأخطاء الكثيرة في طول وقصر البحر عن طريق عدد مرات التفعيلة، ففي القصيدتين المذكورتين تفاوت كثير في بقية أبياتهما، إذ لم يستطع الشاعران الحفاظ على عدد تكرار التفعيلات نفسه في البيت الواحد، بالإضافة إلى ما في هذا الطول من مبالغة أفقدت البيت شاعريته.

٣ ـ الخلط بين بحرين، وذلك بكتابة الشطرين في البيت الواحد على طاروقين مختلفين، مثل قول الشاعرة [2]:

ما تحسّ ببرد أنا أتجمد ف حرماني
ما يعذبك اشتياقك آه عذبتني.

وبالتالي فالشطران على هذين البحرين:

---

(١) للشاعر ناصر الفراعنة، شاعر شعبي سعودي.

(٢) شيخة الكتبي، شاعرة إماراتية شابة لها موقع إلكتروني شخصي: www.shaika.net

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن　　　　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعن

وقول الشاعر[١]:

لو جمع كل الحلال وما وراه ودونه

والكلام اللي شبع من زود ما ينقالّ له

وبالتالي فالشطران على هذين البحرين:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن　　　　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

على أنه قد يوفق شاعر في الكتابة على بحرين متجاورين، فيخرج بخليط جميل، وهنا قد يختلف النقاد والقراء في مدى تقبلهم لهذا الاختلاف.

٤ ـ الثقل في الوزن، وهو الحرف الزائد على البحر العروضي التام، ويمكن معرفته بضرورة التوقف قبله عند إلقاء البيت أو قراءته، كما يعرف بإمكانية حذفه دون تأثر البحر بذلك، ومن ذلك قول الشاعر [٢]:

عيد اكتشافي واكشف بصوتك أسرار

معها تغير عالمي وصار مشغول

فالياء في كلمة «عالمي» زائدة تثقل الوزن، ودليل زيادتها أنه لن يتأثر البحر العروضي بحذفها، بل سيسلم.

وقول الشاعر[٣]:

عذر أقبح من أية ذنب عذر قد ملّ أكذوبة

ففي هذا الشطر ثقل في الوزن يضطرنا إلى التوقف بين كلمتي ذنب وعذر أو حذف آخر أولهما أو أول آخرهما، أي: الباء في ذنب أو العين في عذر.

وقول الشاعر[٤]:

الرسالة جت وحي الرسالة المرسلة

وهذه الزيادة في المثال الأخير كثيرة في الشعر المعاصر، خصوصاً في الشعر

---

(١) فيصل اليامي، إعلامي وشاعر شعبي سعودي، له موقع شخصي: www.faisalalyami.com

(٢) سلطان العميمي، شاعر وناقد إماراتي، أحد أعضاء لجنة التحكيم في برنامج شاعر المليون.

(٣ سلطان مجلي، شاعر شعبي إماراتي، شارك في برنامج شاعر المليون.

(٤) علي بن سالم الكعبي، شاعر وشخصية مرموقة في دولة الإمارات العربية، شغل منصب مدير مكتب الشيخ زايد رحمه الله.

الحضري، وهي مذكورة هنا في الزيادة بناء على أصل الكلمة، لكنها في نطق أصحابها لها يحيلون التاء المربوطة في كلمة «الرسالة» إلى ألف خفيفة أو فتحة لتحاشي الثقل في الوزن وتبعاً للهجتهم الخاصة في ذلك، فتصبح الرسالة «الرسالا» أو «الرسالَ»، وهنا يتحول العيب من الثقل في الوزن إلى ما سبق ذكره من تحوير المفردات تبعاً للهجة الخاصة.

٥ ـ النقص في الوزن، وهو على عكس السابق، ويسمى في الشعر الفصيح الزحافات والعلل، ويكون ذلك بتخفيف حرف حقّه التشديد، أو إشباع الضمة أو الفتحة أو الكسرة في مكان حقه أحد حروف الجر، وفي ذلك نقص لأحد حركات التفعيلة، فإذا كان الوزن يتطلب كلمة على وزن فاعلاتن أتى الشاعر بكلمة على وزن فَعلاتن، وإذا كان يتطلب كلمة على وزن مستفعلن أتى بكلمة على وزن متفعلن.

والعيب هنا ليس في النقص ذاته في الوزن، ولكن في المراوحة في القصيدة بين النقص والإتمام، مثل أن يبدأ القصيدة ببيت على وزن:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، ثم يأتي بالبيت الثاني على وزن:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن، أو متفعلن فعلن، وهكذا.

ومن ذلك قول الشاعر[١]:

عودي على قلبٍ طواه الهم والشوق هّزمه

قلب معك غنايمه ضاعت ولا ادري وش كسب

والزحاف في كلمة «غنايمه»، إذ اكتفى الشاعر بفتحة الغين بدلاً عن ألف تامة، ولو قلناها بتمام الألف هكذا «غنايمه» لاكتمل الوزن.

وقد يكون النقص في بداية الشطر، ويسمى الخرم[٢]، وهذا متساهل فيه، ومنه قول الشاعر [٣]:

أنا كان اعتراضي كيف مثلك خانه التقدير

كيف تروح ما فكرت في حبك وفي حبي

ففي الشطر الثاني خرم، ولو بدأ الشاعر الشطر بحرف الواو «وكيف تروح.. إلخ»

---

(١) صالح السكيبي، شاعر شعبي سعودي، شارك في النسخة الأولى من برنامج شاعر المليون.

(٢) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ) كتاب العروض، دار القلم، تحقيق الدكتور أحمد فوزي الهيب، الكويت – ١٩٨٧م: ٩٨.

(٣) الأمير سعد آل سعود (منادي)، شاعر شعبي سعودي من نجوم المطبوعات الشعبية.

لتم الوزن.

كما يمكن أن يكون النقص نقصاً تاماً لا كالزحافات والعلل، وهذا كسر في الوزن، ومن المفترض ألا أذكره هنا لأن الكسر ليس بشعر، إلا أني رأيت كثرة من يقع فيه تساهلاً أو جهلاً، وذلك لأنه يتم الوقوف على كلمة في الشطر لكونها جاءت في معرض سؤال أو تعجب ونحو ذلك، فيختفي الكسر بالسكتة التي تأخذ برهة من الوقت تملأ فراغ التقطيع العروضي في النطق، ومن ذلك قول الشاعرة [1]:

ما ادري هي حالة ملل؟ أدري هي حالة رتابة

أو شعور بقل حيلة أو متاهة أو هرب؟

فهنا تتوقف الشاعرة على كلمة «ملل» في البيت لتلافي الكسر، فيما الشطر مكسور يحتاج إلى حركتين كاملتين كما لو وضعت كلمة «أو» مكان علامة الاستفهام والسكتة.

٦ ـ تكرار التقسيم العروضي: والمقصود به أن يكرر الشاعر آلية تقطيعه العروضي للبيت في أكثر من بيت، فيولّد التكرار والرتابة.

وتوضيح ذلك أنه إذا كان بحر القصيدة مثلاً على وزن: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن، فإن الشاعر يلتزم بهذا التقطيع عينه في أكثر بيوت القصيدة، أي يختار كلمات تصلح فقط أن تكون على مقاس مفاعيلن بالضبط لا أقل ولا أكثر، مثل: مسافاتي، غياباته، تناهيدك، وكأن الشاعر سيضيع الوزن إن خرج عن هذا الإجراء، والشاعر المتمكن ينسى تماماً مسألة التقطيع الرياضي، فتجده يكمل الشطر مرة هكذا: مفاع ايلون مفا عيلن مفاعي لن مفاعيلن، ومرة هكذا: مفاعيلن مفا عيلونمفا عيلن مفاعيلن، وهكذا.

ومن التزام الشاعر الحذِر لتقطيع البيت حسب التقطيع العروضي التعليمي قول شاعرة [2] في إحدى القصائد وفي أكثر من شطر:

تجربني ثياب العيد.. تحاولني تناظرني

مراياها من الاحباط.. مذهولة ومرتابة

وتنشر لونها الزاهي.. تحاصرني تذكرني

هوى اللي تذبل الواني.. الى عذبني غيابه

---

(١) شيخة الجابري، شاعرة شعبية وإعلامية إماراتية.

(٢) قهر يزيد، شاعرة شعبية سعودية.

تلد يمينها ترجع.. يسار وخلف تسألني
علام العيد غادرها.. وصار قشور كذابة
تصفحني عطور العيد.. تخيرني تفاوضني
على روح جنايتها.. عبيرٍ يسكن ثيابه
إلى من بشروا بالعيد.. ألا يا عيد بشّرني
أبعثر عمري بلقياه.. لو تجمعني اهدابه
بدونه ما أظنك عيد.. ولا ظنيت تفرحني.. إلخ

فالملاحظ هنا السير بانضباط على التقطيع الأصلي: مفاعيلن مفاعيلن، أو قريباً منه، ثم التوقف قليلاً، ثم الإكمال: مفاعيلن مفاعيلن، كما وضحتُ ذلك في المثال أعلاه بالنقطتين اللتين تقسمان البيت إلى قسمين.

٧ ـ البحر الهلالي: وقد يخالف البعض في هذا العيب، لكنني أجده عيباً في القصيدة المعاصرة، إذ تجاوزت الذائقة هذا البحر الذي أكل عليه الشعر وشرب، بل كأنه لم يكن هناك غير هذا البحر في حقبة زمنية ماضية، مما جعله في عصرنا ثقيلاً مملاً.

والهلالي هو البحر الشائع: فعولن مفاعيل فعولن مفاعلن، وما يندرج تحته، ومنه قصائد كثيرة محفوظة في الذاكرة الشعبية، أغلبها ما ينسب إلى أبي زيد الهلالي[(١)]، وقصائد راشد الخلاوي[(٢)]، وقاسم بن محمد آل ثاني[(٣)]، ومحمد بن عبدالوهاب

---

(١) أبو زيد الهلالي (٤٠٠-٥٠٠ هـ)، أحد أبطال الملحمة الشعبية المعروفة بسيرة بني هلال، وهو شخصية زخرف فيها الرواة حتى حولوها إلى شخصية أسطورية، وقد اشتهر بشجاعته وحيلته وشعره وحبه لابنة عمه عليا، والقصة مترددة بين الحقيقة والخرافة، وتصور وقائع بعض بدو الجزيرة العربية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين إبان حكم الدولة الفاطمية، كما وثقت أحداث تغريبة بني هلال إلى بلاد المغرب العربي وحروبهم مع الملك الزناتي في تونس. أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري ود. عبد الحليم عويس، بنو هلال أصحاب التغريبة في التاريخ والأدب، (الرياض: دار العلوم، شارع الستين١٩٨١). ومن قصائد أبي زيد الهلالي على الطرق الهلالي قصيدة هذا مطلعها:
يقول أبو زيد الهلالي سلامة ×× شوف الفجوج الخاليات يروع
كما ينسب لأحد شعراء بني هلال – والخرافة تقول إنهم كلهم كانوا شعراء – بيتين من الشعر يتوجد فيهما على نجد التي فارقها بسبب الجدب والحروب، وهي:
يا نجد لو أن الجفا منك مرة ×× صبرنا، ولكن الجفا منك دايم
يا نجد وان جاك الحيا فازعجي لنا ×× مع الطير ولا ذاريات النسايم
(٢) راشد الخلاوي (القرن الحادي عشر الهجري)، غير معروف نسبه على وجه الدقة، والبعض يرجح أنه صلبي لا قبيلة له، عاش في الجزيرة العربية، واشتهر بقصائد الحكمة وعلم الفلك والأنساب، ومن قصائده على الطرق الهلالي قصيدة هذا مطلعها:
يقول الخلاوي والخلاوي راشد ×× بالقيل غالٍ مثل غالي الجلايب.
(٣) قاسم بن محمد آل ثاني (١٨٣٢-١٩١٣م)، مؤسس دولة قطر، كان رجلاً فاضلاً ذا دين، وكان الحاكم والفارس وخطيب الجمعة والقاضي، انظر: الدخيل، سليمان بن صالح، تحفة الألباء في تاريخ الأحساء، ط٢، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان ٢٠٠٢م: ٨٧. ومن قصائده على الطرق الهلالي:
يا ويل قاضي الأرض من قاضي السما ×× إلى صار ميزانه عن الحق مايل.

الفيحاني[١]، ومحمد بن أحمد السديري[٢]، وناصر مهدي الدوسري[٣]، وغيرهم، ومن المعاصرين قول الشاعر [٤]:

الاخبار لا جتنا تجينا جموع

تقطع ضمايرنا بوسط ربوع

إي والله الدنيا ليالي وفانيه

وفزوع تاتينا وراها فزوع

٨ ـ القصيدة المروبعة:

وهي المبنية على أربعة أشطر بثلاث قواف متغيرة وقافية ثابتة، والسبب مثل سابقه أن هذا اللون من الشعر قد استهلك كثيراً في الحقبة الماضية [٥] حتى بات مملاً ومكروراً الآن.

وقد انتشر كثيراً على ألسنة المطربين الشعبيين في الماضي، مثل: حجاب بن نحيت وخلف العتيبي وبطي البذالي ومفرح الضمني ويوسف محمد[٦] وغيرهم، ومن ذلك أغنية حجاب بن نحيت [٧]:

دخل عيونك يا دكتور

عندك دوا للمسحور

---

(١) محمد بن قاسم بن عبدالوهاب الفيحاني السبيعي (١٩٠٧ – ١٩٣٦) شاعر نبطي قطري، توفي شاباً، له ديوان مطبوع. وله: تعالوا وعزوني إخواني من الهوى ×× بمن قص وصلي يوم زمت زوايمه.

(٢) من قصائد السديري على الطرق الهلالي قصيدة مطلعها:

أبو زيد يا ليت الدهر ما غدى به ×× يا ليت نفسه توّهبت هبوبها.

(٣) ناصر بن مهدي الدوسري، شاعر شعبي قطري، توفي قرابة الألفين، من قصائده على الطرق الهلالي قصيدة هذا مطلعها:

الله من عين جفا النوم نونها ×× لا اقبل سواد الليل هاجت شجونها.

(٤) محمد العبد العزيز العرفج، شاعر شعبي سعودي.

(٥) وهو لون قديم، فقد ذكر ابن خلدون أنه كان في شعر أهل عهده من العرب (القرن الثامن الهجري) « فن كثير التداول في نظمهم، يجيئون به معصباً على أربعة أجزاء، يخالف آخرُها الثلاثة في رويه ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت، إلى آخر القصيدة، شبيهاً بالمربع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون». ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون (٨٠٨هـ) تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت – لبنان ٢٠٠٠م: ٨٠٦/١.

(٦) مطربون شعبيون من السعودية والكويت، اشتهروا في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي.

(٧) حجاب بن عبدالله بن نحيت، مطرب سابق وشاعر شعبي من السعودية، فاز ابنه زياد ببيرق الشعر في النسخة الثالثة من مسابقة شاعر المليون.

يا سيدي اعمل بي معروف
من أجل اللّه يا دكتور.
يا دكتور معذبني
مشقيني ومسيبني
في غرامه متعبني
وانا ما استطيع الجور.

وأغنية خلف العتيبي[1]:
ألف أولف للحبيب رسالة
رمزٍ المحبة تخبره عن حاله
والبا بقلبي ثابتٍ منزاله
ما ينمحي لو حاولوا يمحونه

والملاحظ عن شعراء الإبداع المعاصرين تجنبهم الكتابة على هذا الطاروق المروبع لكثرة ما طُرق في السنين الماضية.

ومثال هذا البحر من الشعر النبطي المعاصر قول الشاعر[2]:

| | |
|---|---|
| بسم اللّه ابدي وابتدي نظم قافي | أبيات شعرٍ ما عليها خلافي |
| من راس رجالٍ كريم سنافي | للمنتدى بذكرٍ جميع القبايل |
| ابدي بربعي مزبن الذيبٍ والطير | عوازم وقت الملاقا مغاوير |
| كل العوازم كلبوهم مناعير | شجعّان ربعي طيبين الفعايل |

---

(١) خلف بن هذال العتيبي، مطرب سابق وشاعر شعبي، اشتهر بقصائده الوطنية السعودية.

(٢) محمد مريبد العازمي، شاعر شعبي كويتي، شارك في النسخة الأولى من برنامج شاعر المليون ونافس على البيرق مع أربعة شعراء.

# المبحث الرابع: عيوب القافية

بالرغم من تعدد تعريفات القافية في كتب القدماء[(١)]، وغموض تحديدها عند معظم الشعراء النبطيين تحديداً علمياً مفصلاً لقلة المتخصصين اللغويين بينهم، بل إنهم أحياناً يطلقون مسمى القوافي على القصيدة كلها أو الشعر عموماً، تماماً كما هو مألوف عند قدماء الأعراب قبل عصور التأليف والتحقيق العلمي[(٢)]، بالرغم من هذه الضبابية في التعريف والتحديد، إلا أن القافية بمفهومها الدقيق - كما هو مستقرّ ومعلوم لدى الشعراء ومن لديهم أدنى معرفة بالشعر - هي الحرف الذي يتكرر آخر كل بيت، ويسمى حرف الروي، إلا أن لهذا الحرف لوازم تختلف باختلاف نوعية القافية، وذلك لأن بعض القوافي تأتي على صيغة لا تكتفي عندها بالحرف الأخير فقط، بل يضم إلى هذا الحرف حروف أخرى وحركات لها مسميات خاصة، مثل الردف والتأسيس والوصل والخروج والمجرى والنفاذ والتوجيه، وغير ذلك[(٣)]، والشعر النبطي يشترك مع الشعر الفصيح في أساسيات هذه القوانين إلى حد ما، ولو سألت شاعراً نبطياً عن القافية في قول الشاعرة[(٤)]:

| | |
|---|---|
| ضاقت الدنيا الوسيعه في عيوني | وأصبحت عندي مثل مثقال ذرة |
| أشهد انها صدق ما خابت ظنوني | شفت في وقت الضحى كل المجرة |

لأخبرك أنها في الناعشة (وني) وفي القارعة (رّة) دون أن يستطيع تسمية كل حرف من هذه الحروف أو وجه وجوبها، وهنا تكون القافية ثلاثة حروف.

ولو سألت آخر عن القافية في قصيدة الشاعر[(٥)] القائل:

أنا من وين ما اسافر من احزاني تجدّ أحزان

أظل أركض مثل ضحكة غريب ودمعة مسافر

(١) انظر: أبو يعلى، عبدالباقي بن عبدالله، القاضي (بعد ٤٨٧ هـ)، كتاب القوافي، ط٢، مصر، مكتبة الخفاجي (تحقيق: الدكتور عوني عبدالرؤوف) ١٩٧٨م: ٥٩.

(٢) المصدر السابق.

(٣) الأخفش، سعيد بن مسعدة (٢١٥هـ) كتاب القوافي، تحقيق الدكتور عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم - دمشق - ١٩٧٠: ١٠ - ٣٤.

(٤) الراسية، اسم مستعار لشاعرة شعبية سعودية من نجوم المطبوعات الشعبية.

(٥) سليمان المانع، شاعر شعبي سعودي من نجوم المجلات الشعبية.

تعبت أهرب من الذكرى لها كل البشر عنوان

تجيني بالوجيه أهرب ولا اهرب دامها الناظر

لأخبرك أن القافية في القارعة حرف الراء يسبق الذي قبله حرف ألف، مخالفاً في ذلك نظام الحرفين المشهور في القوافي، وشرح هذا وتفصيله مستوفى في كتب القوافي وأنواعها ولوازمها، ولست الآن بصدد الخوض في ذلك ما دام أن الشعراء والمهتمين بالشعر النبطي يدركون بالفطرة أو بالاكتساب حروف القافية اللازمة، حتى وإن لم يستطيعوا تسميتها وتحديدها حسب الاصطلاحات العلمية، وكل ما يهمنا هنا هو استقصاء العيوب التي تلحق بالقافية مهما كانت، وتكون عيوب القافية كما يلي:

١ ـ التلازم بين الناعشة والقارعة (العروض والضرب) مثل: يمين.. يميني، عرين.. عريني، ونحو ذلك، والسبب أن هذا الإجراء اُستهلك كثيراً لدرجة الابتذال، وقد تجاوزته الذائقة الشعرية، بالإضافة إلى ما يتضمنه من تكرار سلبي يعمد الشاعر فيه إلى الركون إلى الكسل وإعادة الكلام بدون جهد ولا إبداع، ومن ذلك قول الشاعر(١):

| | |
|---|---|
| بالله قبل إني أسجل وصـــاتي | وقبل إنك تسجل معي لي وصاتك |
| بقول لك وش لون دونك حياتي | وقل لي بعد وش لون دوني حياتك |

٢ ـ التقارب الصوتي بين الناعشة والقارعة، مثل: (ـام ـ ـان، ـين ـ ـيل) ونحو هذا،

فكل شطر من البيت بناء مستقل عن الآخر وله قافيته الخاصة، لذا يجب أن يتميز كل شطر بقافيته من حيث الجرس الصوتي عن الشطر الآخر.

والمرجع في هذا الحس الموسيقي فقط، فبالحس الموسيقي ندرك أن مخرج حرف الميم مقارب لمخرج حرف الباء، وندرك أن حرفي النون واللام متقاربان في الصوت(٢)، وبالتالي يُشعر التقارب بين قافيتي الناعشة والقارعة المستمعَ بالتكرار فالسأمة فيما هو متحفز لسماع قافية جديدة بعيدة عن صاحبتها، تولّد في مسمعه نغمة جميلة لها رونق مميز، كما هي الألحان الجميلة دوماً.

والتعمق في معرفة مثل هذه التفاصيل الموسيقية والتنبه لها في الشعر مرهون

---

(١) عبدالرحمن مازن العطاوي، شاعر شعبي سعودي شاب ينشر في المجلات الشعبية.

(٢) للاستزادة في أسباب حدوث الحروف ومخارجها من الحنجرة والفم وتقاربها وتباعدها انظر: ابن سينا، الحسين بن عبدالله، الشيخ الرئيس (٤٢٨هـ) أسباب حدوث الحروف، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق، تحقيق: محمد حسان الطيان، محمد مير علم: ٧١ – ٨٥.

بموهبة الشاعر في قدرته على «تمييز الجيد منها والرديء والملائم وغير الملائم والنغم المتلائمة والمتنافرة»[1].

ومن التقارب بين الناعشة والقارعة قول الشاعر[2]:

يالقصيد العذب يالتالي والاول في حياتي

يا شعور الانتحاء ويا شعوري الاستيائي

ووجه التقارب هنا حرفا المد الألف والياء في كلا القافيتين «حياتي» و«استيائي».

٣ ـ تماثل قافيتي الناعشة والقارعة، لأن ذلك يولّد الملل، وحق القافيتين أن تكونا متباينتين، فإذا كان التقارب بينهما كما في النقطة السابقة عيباً يجب الاحتراز منه، فكيف بتطابقهما من حيث حروف القافية المعروفة؛ من (روي وردف وتأسيس)[3] ونحو ذلك.

ومن التماثل قول الشاعر[4]:

| | |
|---|---|
| لأجل الحب أتكلم وأشرح في حكاويها | غرامي فيه تتعلم فنون الحب خافيها |
| أبد لا تعتقد عنتر ولا قيسٍ يضـاويهـا | فنون العشق في قلبي وانا فارس واطويها |
| انا لحن الغزل مني واسمي فيه يعـليهـا | بحور العشق بانفاسي وانا قدوة أساميها |

٤ ـ القافية الواسعة (حرف الروي) التي تنقص عن الحرفين، كأن تكون حرف الألف فقط فيقول: السما، الدعا، الرضا، أو حرف الهاء أو التاء المربوطة في: الشارقة، النائمة، ساحله، أو تكون حرف الياء فيقول: يسمعني، يطلع لي، المحمي، أو يكون حرف الواو فيقول: الصحو، اهتدوا، الدلو، أو أحد الضمائر فيقول: أسمعك، يشبهك، الفلك، وذلك أن القافية في الشعر العامي (النبطي) حرفان على الأقل عوضاً عن حرف الروي وحركته التي كانت تلحق بالقافية المطلقة في الشعر الفصيح، بعد أن

(١) الفارابي، محمد بن محمد بن طرخان، الفيلسوف (٣٣٩هـ)، كتاب الموسيقى الكبير، ط١، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، ٥٥.

(٢) بدر غازي المطيري، شاعر شعبي سعودي ينشر في المنتديات الإلكترونية.

(٣) الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، مثل العين في الأصابع، أما الردف: فهو الألف أو الواو أو الياء الساكنة قبل حرف الروي، مثل الألف في أطلال، والواو في يقول، والياء في قيلا، أما التأسيس: فألف ساكنة تأتي قبل حرف متحرك يكون قبل حرف الروي، مثل الألف في فاعل، الأخفش، كتاب القوافي: ص١٠ – ٢٢.

(٤) محمد عمر الهاشمي، شاعر شعبي يمني، ينشر في المنتديات الإلكترونية.

أُهمِل الإعراب وأُميتتِ الحركات (الضمة والفتحة والكسرة) في الكلام العامي،[١] والشعر تبعاً له، فإذا أُهمل الحرف الثاني الذي يكوّن القافية أصبحت القافية واسعة معيبة.

والتمثيل على القافية الواسعة قول الشاعر[٢]:

كنت أحسب اني عرفت الحب قبل أعرفك

وعشقت قبل أعشقك واشتقت قبل التقيك

وكنت أحسب إني لقيت أحباب قبل أوصلك

واثري توهمت في غيرك وأنا كنت أبيك

فجعل القافية في الناعشة مرة الفاء والكاف في «أعرفك»، ومرة اللام والكاف في «أوصلك»، وكان الأجدر أن يعتمد حرفين ثابتين للقافية.

ويلحق بهذا نوع خاص من القوافي كما يلي:

أ ـ إذا كانت القافية ثلاثة حروف بعد حرف مد، (حرف الألف خصوصاً) ويسمى الردف[٣]، مثل: شارقة، ساجدة، حالمة.

فإذا كانت القافية من هذا النوع فإنه لا يصلح تغيير حرف المد (الألف) إلى حرف آخر، وتغييره يكون عيباً في القافية، وذلك مثل قول الشاعر[٤]:

يا محببة جمر الشفاه بمزن ريق يشرقه

يا قاطعة رزق التعاطي والأمور الخانقة

إذ قافية «الخانقة» تحتوي على ردف وهو حرف الألف الآتي قبل النون، وكان يجب على الشاعر أن يلتزم في بقية القوافي بكلمات بها ألف.

ب ـ إذا كانت القافية تنتهي بضمير بالإضافة إلى كونها من النوع السابق فإنه يفضل أن يلتزم الشاعر بالحرفين الكائنين بين حرف المد وحرف القافية الأخير، ومثال مخالفة ذلك قول الشاعر[٥]:

---

(١) انظر: شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م: ص١١.

(٢) طلال بن عبد العزيز الرشيد، الملقب بالمتاع، شاعر شعبي سعودي، مؤسس ومالك مجلة فواصل الشعبية، قتل في الجزائر سنة ٢٠٠٣ على أيدي مجهولين.

(٣) الردف: حرف لين قبل الروي، مثل ياء قيل وألف قال وواو قول، وهي مثل الألف التي قبل الميم في مقامها. الخوارزمي، محمد بن أحمد (٣٨٧هـ) مفاتيح العلوم، ط١ طبعه عثمان خليل ١٩٣٠م – مصر: ٥٦.

(٤) عبيد بن راشد اليليلي، شاعر شعبي إماراتي، شارك في النسخة الثانية من برنامج شاعر المليون.

(٥) يحيى بالحارث، شاعر شعبي سعودي.

لبّيه يا طاري الوصال اللي يجي باطلالتك
وهذا انت فارش فوق صدري يا غلا سجّادتك
وهنا كان الأولى أن يلتزم الشاعر بكلمات تنتهي بـ: ـالتك، أو: ـادتك.

**استثناء:**

ويستثى من هذا حين يكون حرف القافية الطبيعي مسبوقاً بمتحرك، فيُكتفى والحال هذه بالحرف الواحد، مثل قول الشاعر[1]:

ويل قلبي منك يا سيد الدلال
البشر من طين وأنته من عسَل
يا شبيه الريم في جرد السهال
عينه وعنقه وطبعه لا جفَل

فالقافية هنا التزمت حرف اللام فقط في عسل وجفل بمساعدة وجود الحركة في الحرف السابق له، والسبب أن هذه الحركة قامت مقام حرف ثان للقافية.

أما إذا كان ما قبل حرف القافية في مثل هذا سكوناً فيستحبّ أن تلتزم القافية بحرفين اثنين، لأن السكون يكشف الاختلاف بين الحروف المختلفة بوضوح، على عكس الحركة التي تطمر تلك الهوة بينها وتوهم المستمع أن القافية في كل بيت متجانسة مع أخواتها رغم اختلاف الحرف ما قبل الأخير.

ومثال عدم التزام الشاعر بحرفين رغم السكون قول الشاعر[2]:

سنين ما ادري وين قلبي من الحبّ
تاهت بي اسئلتي على كف حيران
مرات الاقي بي من الحب كم قلب
ومرات ما القى بي سوى كومة احزان

فاكتفى الشاعر هنا بحرف الباء فقط في كلمتي الحب وقلب.

٥ ـ القافية الضيقة (لزوم ما لا يلزم [3] بشكل زائد)، مثل التزام قافية تنتهي

---

(١) مطلق الجبعاء، شاعر شعبي كويتي.

(٢) محمد بن ساقان القحطاني، شاعر شعبي سعودي، شارك في النسخة الأولى من برنامج شاعر المليون.

(٣) أول من ألّف في هذا هو أبو العلاء المعري، فقد ألف ديوان اللزوميات المعروف، وهو ديوان يضم مجموعة من القصائد التزمت في قوافيها بما لا يلزم، انظر مقدمته في: المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله (٤٤٩هـ)، اللزوميات،٢م ط٢، دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٨٦: ١/ ٢٤.

بـ «ـواسب»: رواسب، حواسب، كواسب، وذلك لأنها تلجىء الشاعر إلى التزام قافية محدودة توقعه في الضعف ورداءة العبارة لأجل أن ينتهي إلى قافيته تلك[1]، كما توقعه في قلة أبيات القصيدة، وتظهر هذه الحالة عادة عند المبتدئين في الشعر، من باب التدليل على شاعريتهم، وقد توجد عبثاً بين بعض الشعراء من باب المزاح الشعري.

٦ ـ القافية الثقيلة، وهي القافية التي يتجاور فيها حرفان فأكثر من الحروف الثقيلة من حيث النطق والجرس الموسيقي، ومثالها: راضخ، فاضخ.

وورود مثل هذه الكلمات الثقيلة غير الشاعرية في ثنايا البيت الشعري معيب له كما مر معنا في عيوب المفردة، فكيف إذا جعلت هذه الكلمة قافية وكررت على السمع في كل بيت؟

ومن ذلك قول الشاعرة[2]:

| | |
|---|---|
| جمّل بنات الفكر دربخ | صارت جباله داخلي ارسوخ |
| يا وين ناوي طالب الشرخ | طري ختام الجيل وتزوخ |
| يا سيدي يا طيب الشّلخ | هيّد وهونك خلك اخنوخ |

٧ ـ القافية المستهلكة، بسبب الكثرة العددية للكلمات التي تندرج تحتها، فتصبح مطية للشعراء[3] ومن هذه: يها، ـاها، ـبها، ـابها، ـانها، ينـي، ـاني، ـك ونحو ذلك، ومنها القافية الضمير في كامل القصيدة، سواء أكان ضمير المخاطب أو المتكلم أو الغائب، وشرط العيب أن يتكرر الضمير في كل قوافي القصيدة فيولد الملل والتكرار المعيب، والأسوأ من ذلك أن يكون الضمير مسنداً إلى فعل مثل «هويتك»، فيكرر الشاعر هذا البناء بفعله وضميره في كل قوافي القصيدة، هويتك، بغيتك، عطيتك، جفيتك، ولا يتكلف حتى بالخروج من الفعل إلى اسم مثل «بيتك» مع أن التكرار متحقق فيهما، لكنه أخف إذا راوح الشاعر بين الأسماء والأفعال والحروف والظروف.

---

(١) قال أبو سنان الخفاجي: «وليس يغتفر للشاعر إذا نظم على هذا الفن لأجل ما ألزم نفسه ما لا يلزمه شيء من عيوب القوافي، لأنه إنما فعل ذلك طوعاً واختياراً من غير إلجاء ولا إكراه، ونحن نريد الكلام الحسن على أسهل الطرق وأقرب السبل، وليس بنا حاجة إلى المتكلف المطرح، وإن ادعى علينا قائله أن مشقة نالته وتعباً مر به في نظمه»، أبو سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ١٨٠.

(٢) الحرة، اسم مستعار لشاعرة شعبية إماراتية، تنشر في المنتديات الإلكترونية.

(٣) قال أبو العلاء المعري: «والقوافي تنقسم ثلاثة أقسام: الذلل، والنفر، والحوش، فالذلل ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث، والنفر ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل». أبو العلاء المعري، اللزوميات: ٣٢.

ومثال ذلك قصيدة الشاعرة[1] المكوّنة من ثلاثة عشر بيتاً بنيت كلها في الناعشة على الفعل المسند لضمير المخاطب، وأولها البيت القائل:

ذابت عيوني في ابتهالي وطريتك

واضنيت ذاكرة الدُّعاء وتمنّيت

على أنه يجدر التنويه بأن بعض هذه القوافي قد تتجاوز عيب الشيوع الممل على يد بعض الشعراء القادرين على خلق كلمات واشتقاقات وأدوات جديدة، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

لاهي ومرٍّ منت لاهي تليهى.

فاستعمل الشاعر كلمة تليهى، وهي بمعنى افتعال اللهو أي تتلاهى، وبهذا وظّف مفردة جديدة غير مطروقة في قافية شائعة مبنية على ضميرٍ.

٨ ـ القافية المهمّشة: وهي التي لا تراد لعينها، وإنما أتي بها لأجل السجع في أخواتها، ولتهميشها سببان:

**السبب الأول**: إذا اكتمل معنى الكلام قبلها، لكن الشاعر أتى بها لأجل ضرورة القافية فقط، ومن ذلك قول الشاعر[٢]:

وهناك فوق الرفوف الخضر بعض إحساس وشعور

قصايد مْكَسّرة تحتاج وزن وقافية ضاد

فكما تلاحظ فإن المعنى قد اكتمل عند قوله: تحتاج وزن وقافية، وأما كلمة ضاد فهي قافية مهمشة لا تفيد شيئاً للمعنى، وإذا قال قائل إن الضاد يرمز للعربية فإن سياق الكلام لا صلة له بذلك، بل أقصى ما يتطلبه المعنى أن الشاعر يستعيد ذاكرة طفل في بيته القديم وقد كانت أشعاره مكسورة تحتاج للوزن والقافية فقط، سواء كانت بلغة الضاد العربية، أو باللغة الصينية أو الفارسية فلا فرق.

**السبب الثاني**: إذا نقص معنى الكلام عندها فأتى الشاعر بها زائدة عن الحاجة ليتجاوز ضرورة الوزن والقافية، ومن ثم يكمل المعنى في شطر آخر، ومن ذلك قول الشاعر [٤]:

---

(١) هنادي الجودر، شاعرة شعبية من البحرين.

(٢) محمد بن حمد بن فطيس المري، شاعر شعبي قطري، الفائز بلقب شاعر المليون في نسخته الأولى.

(٣) بندر بن محيا العتيبي، شاعر شعبي سعودي، شارك في النسخة الثانية من برنامج شاعر المليون.

(٤) محمد الجلواح، شاعر شعبي بحريني.

ويقولون الله خالق الكون والوهّاب

إذا حب عبده حبّبه في نظر غيره

فهنا المعنى المراد هو: ويقولون إن الله إذا أحب عبده حببه في نظر غيره، لكن شطر البيت الأول احتاج للقافية فأتى بقافية زائدة مع جملتها، وهي قوله: خالق الكون والوهاب، وإلا ليس لإيراد هذه الصفات مبرر هنا.

وقديماً اشترطوا لجودة القافية أن تكون مؤتلفة مع ما يدل عليه سائر البيت، لا أن تكون زائدة لأجل الضرورة ومفرغة من أية فائدة في المعنى، وعليه عابوا قول أبي عدي القرشي[(١)]:

ووقيت الحتوف من وارث والٍ

وأبقاك صالحاً ربُّ هودِ

قال قدامة بن جعفر: «فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجه إلى أنه رب هود أجود من نسبته إلى أنه رب نوح، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك للسجع لا لإفادة معنى»[(٢)].

٩ ـ القافية المستدعاة: وهي على عكس سابقتها، إذ في هذه تجد أن الشطر كله أقيم لأجل هذه القافية، ومن ذلك قول الشاعر[(٣)]:

طيري بسرب امنياتك واوصلي للمُشتري

فكما تلاحظ استدعاء كلمة المشتري، وهو الكوكب المعروف، وليس لذكر هذا الكوكب تحديداً أية ميزة شعرية سوى مناسبة القافية الرائية، وليس من المألوف ضرب المثل ببعد المشتري أو علوّه، فلما أضمر الشاعر نية الإتيان بكلمة المشتري كقافية للشطر عاد فبنى البيت لأجلها.

والحق أن هذا العيب لا يكون إلا حين يتضح استدعاء القافية بجلاء وتكلف بناء البيت لأجلها، وإلا فالشعر صناعة فنية يختلف الصنّاع فيه، فبعضهم يبدأ من الأسفل وبعضهم يبدأ من الأعلى، وبعضهم يبدأ من البداية وبعضهم يبدأ من النهاية، ولا

---

(١) عبدالله بن عمر بن عبدالله، العبلي الأموي القرشي، من بني عبد شمس بن مناف، شاعر من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، توفي بعد عام ١٤٥هـ. الزركلي، الأعلام: ١٠٩/٤.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ٢١٠.

(٣) خلف الكريع، شاعر شعبي سعودي.

حرج على أحد، وإنما العبرة بالصورة النهائية.

١٠ ـ القصيدة المهملة[١]، وهي التي تهمل قافية الصدر ولا تلتزم بها، وسبب ذلك كثرة استهلاك هذا البناء في الحقبة الشعرية الماضية، سواء كان في القصيدة الهلالية التي تهمل قافية الصدر أو في البحور الأخرى، كما أنها أقل وقعاً على المتلقي مما لو كانت ملتزمة بقافيتين واحدة في الصدر وواحدة في العجز، إذ إن القافية أحد أركان القصيدة التي تجعل للشعر أثراً خاصاً لدى المتلقي.

ومن ذلك قول الشاعرة [٢]:

لا تبكّيني وتمسح خدي

ليه شعري لا بكيتك ضدي

شطر قلته من زمان ولكن

ليت يا ذاك الزمان يردي

١١ ـ الحرف الزائد في القافية، والأغلب أنه إما حرف الألف أو حرف الياء، وذلك لأنه من تحوير الكلام للضرورة، ومثال زيادة حرف الألف قول الشاعر[٣]:

جعل صنّاع البراقع والعبي

ما يبل الريق من ما زمزما

وأصل الكلمة «زمزم» بلا ألف.

ومثال زيادة حرف الياء قول الشاعر[٤]:

عن فرحة المنة نعفّ ونشومي

وأصل الكلمة «نشوم» بلا ياء، ومن ذلك إضافة أية حروف غير ما سبق، كمن يتكلف

---

(١) سبق تعريف القصيدة المهملة بأنها القصيدة التي لا تحتوي على الحروف المنقوطة، وهذا تابع لمفهوم المهمل والمعجم لغوياً، فالمهمل هو الحرف الذي ليس له نقطة والمعجم هو الحرف المنقوط، أما القصيدة المهملة هنا في الاصطلاح الشعبي فإنها شيء آخر، وهي التي تهمل قافية الصدر فلا تلتزم بها، وهي تسمية شعبية دارجة، والشعر الفصيح كله مهمل في قالبه الأصلي، أما الشعر النبطي فهو في أكثره ذو قافيتين، واحدة في الصدر والأخرى في العجز، فإذا أهمل الشاعر قافية الصدر واكتفى بقافية العجز وصفت قصيدته بالمهملة.

(٢) بلقيس، اسم مستعار لشاعرة كويتية تنشر في الإنترنت، في منتديات شظايا أدبية وغيرها.

(٣) سلطان بن وسام الهاجري، شاعر شعبي من نجوم الإعلام الشعبي، شارك في عضوية لجنة النقد في برنامج شاعر المعنى.

(٤) راشد بن محمد بن جعيثن، شاعر وباحث شعبي سعودي، عمل رئيساً للجنة الشعر الشعبي في مهرجان الجنادرية.

بإلحاق حروف زائدة على الكلمة لا تفيد شيئاً، مثل قول الشاعر[1]:

صغيرة تشرب قراح الشهاليل

في وسط روضٍ منحدر من جبليا

وأصل الكلمة «جبل» بلا ياء وألف.

١٢ ـ دعس القافية، وذلك بتكرار الكلمة نفسها في القصيدة مرتين فأكثر، ويسمى قديماً الإيطاء[2]، وهذا يدل على نضوب مخزون الشاعر.

وهناك من يلتمس العذر لهذا العيب بعد مرور سبعة أبيات على الأقل من بعد بيت القافية المكررة، لكن التكرار يظل تكراراً معيباً يجب تلافيه، ومن ذلك قول الشاعر[3]:

صدري وراه من العلوم اللي يدوّن في كتاب

قصدي وراه اصدق روايات العرب لاصحابها

وفي بيت آخر قال:

واللي إلى حمي الوطيس وكبرت القالات هاب

واجب عليه أنه يسلم عهدته لاصحابها

فكرر القافية.

**ويستثنى من هذا شكلان:**

**الشكل الأول**: الجناس، وهو إذا كانت الكلمتان تتشابهان في اللفظ أو النطق وتختلفان في المعنى[4]، كقصائد الزهيريات والموال[5].

**الشكل الثاني**: إن كان الشاعر يكرر القافية عمداً لمناسبتها في إجراء فني خاص، ومنه التدوير.

---

(١) سعد شبيب الطريسي، شاعر شعبي سعودي من الرس.

(٢) المرزباني، الموشح: ٢٥.

(٣) حمد بن صالح المري، شاعر شعبي من قطر.

(٤) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ٦٩.

(٥) انظر: الكرباسي، محمد صادق محمد، ديوان الموال (الزهيري)، ط١، المركز الحسيني للدراسات – لندن ٢٠٠١م: ص٤٩.

ومن التدوير قول الشاعر[1]:

أول بيت:

تخوفني مشاوير الطريق المظلم المهجور

واليا مني ذكرتك قلت طولي يا مشاويري

وآخر بيت:

ولو طالت مشاوير الطريق المظلم المهجور

ليا مني ذكرتك قلت طولي يا مشاويري

١٣ ـ تغيير حركة القافية (الضم والفتح والكسر)، أو الحرف الآتي قبل القافية، ويسمى قديماً السناد، ورأيي أن هذا ليس عيباً في الشعر النبطي وإن وجده البعض كذلك، ولا شك أن الاحتراز منه أكمل، لكن وروده مشفوعاً بأحقية الكلمة المختارة أمر سائغ.

ومن ذلك قول الشاعر[2]:

مير البلا غالي وحبه غير غير

وفي بيت آخر يقول:

عامين متعبني وانا بالي قصير

فالياء في «غير» ساكنة وفي «قصير» مكسورة.

١٤ ـ تخفيف القافية المشددة: وهذا العيب لا يكاد يحسب فنياً، كما أن شرطه أن يلتزم الشاعر منذ أول بيتين بتشديد القافية فإذا خففها حاد عما التزمه، أما إذا لم يبين ما يفيد التزامه ذلك فلا عيب، ومثال ذلك قول الشاعر[3]:

مُرٍّ ثمر هالليل وآمرّ قطفه

يالحنظل اللي قمت اذوقه بكفي

متى الشوارع تجمع اثنين صدفة

لا صار شباك المواعيد مجفي

(١) مساعد الرشيدي، شاعر شعبي سعودي، أحد رواد المدرسة الشعرية الإبداعية المعاصرة، له ديوان مطبوع باسم: سيف العشق.

(٢) تركي الديحاني، شاعر شعبي من الكويت.

(٣) الأمير بدر بن عبد المحسن آل سعود، أحد رواد حركة التجديد في الشعر الشعبي في الخليج، نشر العديد من القصائد في الإعلام، وتغنى بقصائده كثير من المغنين، على رأسهم الفنان محمد عبده.

فالفاء في «كفي» مشددة، وفي «مجفي» مخففة، لكن الشاعر لم يلتزم منذ بداية القصيدة أن يجعلها قافية مشددة، لذا لم يكن عيباً أن يراوح بين التشديد والتخفيف.

١٥ ـ تغيير القافية، ويسميه النقاد قديماً الإكفاء[١]، ويكون سببه تقارب بعض الحروف عند الشاعر مثل الطاء والدال، والصاد والسين ونحو ذلك.

وقد كان هذا العيب موجوداً لدى بعض شعراء الأجيال السابقة لقلة التعليم لديهم، ولجهلهم بحروف الهجاء وكتابتها، أما الآن فقد انتشر التعليم وقلّما تجد من لا يفرّق بين حرف الطاء والدال.

ومن تغيير القافية قول الشاعرة[٢]:

راحوا العربان في شف قطعان البدو

في هوى الخلفات ما راوزوا يوم الخميس

نحف حالي يا علي نحف مدراة السدو

وزوع قلبي زوع حرٍّ إلى شاف القنيص

فراوحت الشاعرة في القافية بين حرفي السين والصاد لتقارب مخرجيهما عندها.

ويلحق بهذا تغيير القافية بناء على لهجة الشاعر الخاصة في نطق الكلمات، والمقصود بهذا طريقة حضر الخليج في نطق الهاء الآتية في آخر الكلمة، سواء كانت هاء الضمير أو التاء المربوطة، فينطقون ساجدة: ساجدا، ونحو ذلك، ومثال هذا قول الشاعر[٣]:

تعذبتني حب وذابتني قهر

كم قلبها من حبها لقلبي بكى

وقالت تأكد ما يغيرني بشر

إنت الوحيد اللي خفوقي تملكه

فهنا تغيرت القافية من الألف إلى الهاء نتيجة لطريقة الشاعر الخاصة في نطق كلمة «تملكه» بتحويل الهاء إلى ألف فيقول: تملكا.

---

(١) الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد (٥٧٧هـ)، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ٢م، دار الفكر – دمشق: ٢/ ٦٥٤.

(٢) بخيتة بنت عايض آل عذبة المري، المعروفة بـ بخوت المرية، شاعرة بدوية من شاعرات الستينيات وما بعدها، توفيت عام ١٩٩٥ م.

(٣) نصار الظفيري، شاعر شعبي كويتي.

١٦. ذكر القافية مجردة في بيت، بمعنى قول الشاعر مثلاً في أحد أبيات القصيدة:

وبدعت ردٍّ من قصيدي على إيد، أو على إيف، ويقصد بها القافية التي بنى عليها قصيدته، وهذا خداع للقارىء وتكثير للقصيدة بلا فائدة جديدة، فما الذي ستضيفه للمتلقي عندما تخبره أنك قلت رداً مبنياً على إيد أو إيف، لا شيء، فقط هاجس الإكثار من بيوت القصيدة، وهذا إجراء درج عليه الشعراء في الحقبة الماضية ولم يعد له قبول في عصرنا، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

واضطر أخلي هالقصيدة على آت

نقط نقط فراغ بعدين أيّه

وكما ترى هذا وصف لحروف قافية القصيدة بلا مزيد فائدة.

---

(١) محمد بن راشد بن الذيب العجمي، شاعر قطري شعبي.

## المبحث الخامس: عيوب الأسلوب

الأسلوب هو المنحى الفني الذي يستخدمه الشاعر في كتابة القصيدة، أو فلنقل نفَس الشاعر الذي يبثه في القصيدة، ومن عيوبه:

١ ـ التكرار، بالرغم من كون التكرار وُجد في لغة العرب لفائدة، وقد بيّن علماء المعاني والبيان فوائد التكرار والمواطن التي يكون فيها مفيداً مضيفاً، فهو قد يكون محسناً لغوياً أو شرط كمال في النص[١]، إلا أنه يكون أحياناً معيباً في الكلام، ومنه الشعر النبطي مادة بحثنا[٢]، أما في الشعر الفصيح، وهو الأصل، فقد تنبه له النقاد قديماً وذكروه في مؤلفاتهم[٣].

والتكرار المعيب في القصيدة النبطية يأتي على ثلاثة أنواع:

**أ ـ التكرار السلبي المباشر:**

وذلك أن بعض الشعراء يعمدون إلى التكرار السلبي الذي لا يضيف شيئاً، أو يضيف أقل مما يسلب من جمالية العبارة، وبهذا يصبح من الحشو، كما لو قلت:

يا حبيبي يا حبيبي لا تغيب

فالعبارة المقصودة بلا زوائد هي: «يا حبيبي لا تغيب» فقط.

وقول الشاعر[٤]:

يا سعود هذي تشبه الغيم يا سعود

فالعبارة المقصودة بلا زوائد هي: يا سعود هذي تشبه الغيم.

وأيضاً قول الشاعر[٥]:

الله يعين الله يعين الله يعين المبتلي

الحب هذا مشكلة أنا أشهد أنه مشكلة

---

(١) انظر: محمد مفتاح، ١٩٩٢ ـ الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي: ص ٣٩.

(٢) انظر مقالة: صالح العبود، قبيح التكرار في شعر حامد زيد، تاريخ: ١٤ – ٣ – ٢٠٠٥، منتديات شظايا أدبية http://www.shathaaya.com/vb

(٣) قال امرؤ القيس: ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ×× فقالت: لك الويلات إنك مرجلي ×× تقول وقد مال الغبيط بنا معا × عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل، قال الباقلاني: وتكريره بعد ذلك: «تقول وقد مال الغبيط» بعد قوله: «فقالت لك الويلات إنك مرجلي»، لا فائدة فيه غير تقدير الوزن، وإلا فحكاية قولها الأول كاف. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (٤٠٢هـ) إعجاز القرآن، دار المعارف – القاهرة (تحقيق: السيد أحمد صقر): ١٦٦.

(٤) عارف سرور، شاعر شعبي كويتي، من مشرفي منتديات شظايا أدبية الإلكترونية.

(٥) محمد ناصر الشهواني الهاجري، شاعر شعبي قطري.

فالعبارة المقصودة بلا زوائد هي: الله يعين المبتلي، الحب مشكلة.

فيما يختلف الأمر حين يكون التكرار من الجناس الذي يضفي على الجملة حسناً بديعاً، وهذا هو التكرار الإيجابي، كقول الشاعر[١]:

صاح بي صاحبي والليل عطر الكتابة

ففي هذه العبارة من التكرار اللفظي ما هو ملاحظ في قوله: صاح بي صاحبي، لكن اختلاف الشكل والمعنى محسوب من الجناس، وهو أحد المحسنات البديعية.

وأيضاً قول الشاعر[٢]:

بسامح واتركك تحت الظلام الحالك لحالك

وهذا مثل سابقه تماماً.

أو يكون التكرار يفيد معنى جديداً، كما لو قال شاعر:

أنا أنا يا صاحبي ما نسيتك

فهنا الأنا الأولى مبتدأ فيما الثانية تفيد الخبر، والمعنى في البيت: أنا أنا لم أتغير، وسيأتي تفصيل ذلك في مبحث الحشو في صفحات قادمة.

ب- **التكرار الخفي**: وهو أخف من السابق، لكنه يظل تكراراً يُستحسن أن يتحاشاه الشاعر.

وهذا التكرار لا يكون مباشراً ظاهراً، بل يكون بتكرار كلمة، سواء كما هي ولكن في جملة أخرى، أو بأحد اشتقاقاتها، أو بمعناها نفسه قريباً من موقع الأولى، شريطة أن لا يكون هذا التكرار مبرراً، وذلك كما في قول الشاعر[٣]:

حبيتها مو مشكلة مشكلتي الكبرى نسيت

ليلة فراق الغالية نسيت أحسب حسابها

فهنا كرر الشاعر كلمة «نسيت» في البيت نفسه بلا مبرر شعري، وقد كان يستطيع أن لا يقع في هذا التكرار.

وقول الشاعر[٤]:

تغيب الشمس عن عيوني اذا انتم في عيوني اقراب

اشوف الدرب ما دام العماني يشب ترحابه

---

(١) الحميدي الثقفي، شاعر شعبي من الحجاز، من رواد مدرسة التجديد في الشعر الشعبي.

(٢) حامد زيد، شاعر شعبي كويتي من نجوم المطبوعات الشعبية.

(٣) فهد بن صنهات الديحاني، شاعر شعبي كويتي.

(٤) سالم سيار، شاعر شعبي كويتي.

كفوفٍ لو تغيب الشمس ما تطفي من الترحاب

ما دام ان الهلا بعمر الكفوف تكون شبابة

ففي هذين البيتين لا يكاد المعنى أن يخرج من حكاية الترحاب المشبوب وإن غيّر الشاعر صيغة التعبير أو اشتقاق الكلمة، فمثلاً في البيت الأول قال:«العماني يشب ترحابه»، وفي البيت الثاني قال:«كفوف ما تطفي من الترحاب»، وهو بالمعنى نفسه، وفي الشطر الأخير قال: «الكفوف شبّابة»، وهذا كله من التكرار الخفيّ المستقبح هنا لكثرته في بيتين فقط.

ج- **تكرار البناء**: والمقصود به أن يبني الشاعر في الجملة بناءً معيناً، مثل الاستفهام بأداة كم أو متى أو أين، أو أي بناء آخر، ويكرر هذا البناء أكثر من مرة لغير سبب معتبر، ومثال ذلك قول الشاعر[١]:

| | |
|---|---|
| ويبعد عن النفس ضيقات تقالبها | ويشيل بالي عن الهوجاس دربيله |
| تقبل ليال الزمن تضحك حواجبها | ويروض فكري عن السجات واثني له |

فالجملتان الموسومتان أعلاه مكررتا البناء إلى حد التماثل، مما يثير السآمة في نفس المتلقي، فكأنه يرى صورة واحدة مرتين متعاقبتين، وكلما كان تكرار البناء أقوى كانت درجة العيب أقوى، فمثلاً في البيتين السابقين لو قال الشاعر:

و«يروح بالي عن الحزات وادعي له»، وبعدها: و«يروض فكري عن السجات واثني له»، لكان التكرار أوضح والعيب أبلغ.

٢ـ **التقريرية**: وهي المباشرة في اللغة الشعرية إلى حدّ هبوطها من مستوى الشعر إلى مستوى التقرير والخطاب المكشوف[٢]، وهو داء شعر العصر، فعندما يقول شاعر:

البارحة سهران والنوم ما جاني.

فإنه بهذا يخبرنا خبراً تقريرياً لا شعرياً، صادف أن جاء على وزن فأصبح من الشعر، ولشدة تقريريته فإن الجزء الثاني من الجملة وهو: «والنوم ما جاني» جاء

(١) مساعد الراشد، شاعر شعبي سعودي.

(٢) قال أبوهلال العسكري في الشعر: «وما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيّناً فهو من جملة الرديء المردود». العسكري، كتاب الصناعتين: ٦٤.

مؤكداً لمباشرة الجزء الأول، وكأن الشاعر يقول للمتلقي: انتبه! لا تظن أني أعني أكثر مما سمعته، قلت لك البارحة سهران، أي النوم ما جاءني، لا تذهب في الظنون أبعد من ذلك.

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

لا تظنيني أناني لا أنا ماني بأناني

لو سلمت من الغرق باموت في ظهر السفينة

ففي الشطر الأول تقريرية واضحة.

وقد ذُكر أن امرأة قالت لكثير عزة: أأنت القائل:

فما رَوْضَةٌ بالحَزْن طَيّبةُ الثّرى        يَمُجُّ النّدَى جَثْجاثُها وعَرارُها

بأَطْيَبَ من فيها إذا جِئْتَ طارِقاً        وقَدْ أُوقِدَتْ بالمِجْمرِ اللّدْنِ نارُها

قال نعم، قالت فض الله فاك، أرايت لو أن ميمونة الزنجية بخرت بمندل رطب أما كانت تطيب؟ ألا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس:

أَلَمْ ترَ أنّي كُلَّما جئتُ طارِقاً        وَجدْتُ بها طيباً وإنْ لَمْ تطيّبِ [2]

**٣ ـ الغموض**[3]: والمقصود هو غموض المعنى غموضاً يستعصي على الفهم بلا مبرر، وهو نقيض التقريرية التي تتصف بالوضوح الزائد عن الحدّ.

إذن فالشعر بين هذين الطرفين، بين الوضوح والغموض، يقول ابن طباطبا[4] معدداً عوامل جودة القصيدة: «ومنها: التعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه»[5].

أما الغموض المعيب فله ثلاثة أنواع:

**أ ـ الغموض العبثي**، وهو داء شعر الحداثة، وهذا الغموض يقصده الشاعر لذاته توهماً منه أنه عامل من عوامل إنجاح النص، وقد يقع فيه بلا قصد لانشغاله الزائد

---

(١) فهد المساعد، إعلامي وشاعر شعبي سعودي.

(٢) المرزباني، محمد بن عمران (٢٩٦هـ - ٣٨٤هـ) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية - المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٣٤هـ: ص١٥١.

(٣) قال قدامة بن جعفر: «من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ وتعذر العلم بمعناه». قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ١٥٩.

(٤) محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن: شاعر مفلق وعالم بالأدب، مولده ووفاته بأصبهان، توفي سنة ٣٢٢هـ. الزركلي، الأعلام: ٣٠٨/٥.

(٥) ابن طباطبا، محمد بن أحمد (٣٢٢هـ) عيار الشعر، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت ١٩٨٢ (شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر): ص٢٣.

باللفظ على حساب المعنى، وفي ذلك يقول الجرجاني[1]:

«وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاماً يحمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن أثقل العروس بأصناف الحليّ حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها»[2].

وهذا الغموض هو أحد سمات شعراء الحداثة كما سبق، بالرغم من كون ظهور الحداثة في الشعر النبطي قليل نسبة إلى ظهورها في الشعر الفصيح المعاصر، إلا أن هناك بعض الشعراء النبطيين يتجهون إلى الحداثة في شعرهم، ويظهر ذلك جلياً في المدرسة العمانية المعاصرة في الشعر النبطي، ومن ذلك قول الشاعر [3]:

يا كبر الفرق مابين الأزرة وفتحها للعنق

يا صغر الفرق بين المادروا به وبين من يدرون

ففي هذا البيت أوغل الشاعر في الغموض إلى حد لن يعرف المتلقي أبداً ما المعنى المراد!.

وأنكر أبو سنان الخفاجي[4] هذا الغموض بالتقعر في الكلام بحثاً عن الفصاحة بقوله: «جرى بين أصحابنا في بعض الأيام ذكر شيخنا أبي العلاء بن سليمان، فوصفه واصف من الجماعة بالفصاحة، واستدل على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء، فعجبنا من دليله، وإن كنا لم نخالفه في المذهب، وقلت له: إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التي يتعذر فهمها فقد عدلت عن الأصل أولاً في المقصود بالفصاحة

---

(١) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، النحوي، المتكلم على مذهب الأشاعرة، الفقيه على مذهب الشافعي، من مصنفاته: المغني في شرح الإيضاح، إعجاز القرآن، العوامل المائة، المفتاح، العمدة في التصريف، توفي سنة ٤٧١ وقيل: ٤٧٤هـ. السبكي، تاج الدين عبد الوهاب بن علي (٧٧١هـ) طبقات الشافعية الكبرى، ط٢، ١٠م، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١٣ (تحقيق: د. محمود محمد الطناحي، د. عبد الفتاح محمد الحلو): ١٥٠/٥.

(٢) الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (٤٧٤ هـ) أسرار البلاغة، ط ١، دار المدني – جدة ١٩٩١م (تعليق: محمود محمد شاكر): ص ٩.

(٣) فهد السعدي، شاعر شعبي عماني، شارك في برنامج شاعر المليون، النسخة الثالثة.

(٤) عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، أبو محمد الخفاجي الحلبي،أخذ الأدب عن أبي العلاء المعري وغيره، وكانت له ولاية بقلعة «عزاز» من أعمال حلب، وعصي بها، فاحتيل عليه بإطعامه «خشكناجة» مسمومة، فمات سنة ٤٦٦هـ. الزركلي، الأعلام: ١٢٢/٤.

التي هي البيان والظهور ووجب عندك أن يكون الأخرس أفصح من المتكلم، لأن الفهم من إشاراته بعيد عسير، وأنت تقول كلما كان أغمض وأخفى كان أبلغ وأفصح. وعارضه أبو العلاء صاعد بن عيسى الكاتب وقال: صدقت، إننا لا نفهم عنه كثيراً مما يقول، إلا أن على قياس قولك يجب أن يكون ميمون الزنجي الذي نعرفه أفصح من أبي العلاء، لأنه يقول ما لا نفهمه نحن ولا أبو العلاء أيضاً! فأمسك»[١].

**ب ـ الغموض الخاص**، ويكون بسبب خصوصية اللهجة في كلمة ما، أو في القصيدة ككل، إذ تخص أهل إقليم ضيق، أو قبيلة واحدة.

وهذا النوع قد يتساهل في بعضه، خصوصاً إن وافق لغة مهجورة ولكنها صحيحة، شريطة أن يكون استعماله في القصيدة قليلاً بحيث لا يفسد فهم المعنى المراد من القصيدة كاملة.

وهذا العيب يختص بعصرنا المنفتح على الآخر في أشياء كثيرة، ومنها لهجة الخطاب، لذا لا يعذر الشاعر المعاصر حين يكثر من استعمال مفردات لا يفهمها إلا هو وعائلته أو أبناء قريته، أما في العصور السابقة فإن انغلاق الناس في العادات والأطباع واللهجات أمر مبرر، وذلك لقلة وسائل الاتصال.

ومن هذا قول الشاعرة[٢]:

من لمحت الزين مصياغه ... فزّ جاشي فز م.زيغة
حيث لنه فاحَت افواغه ... تنْتشي هالروح وتسيغه
سيغ شهد الحَب ويذاغه ... سقيته ما ملها سيغة
ولجل أهنى بحلو زغزاغه ... وينبّري قلبي من أفشيغه
يا الوليف.. الغيّ وشراغه ... لا تجسه واحكم أدميغه
لا حشا م. يفيد لغلاغه ... مالتفت لو زاد تلديغه
انت طير القلب ونباغه ... لك سويدا الروح وصبيغه

فمعظم هذه القصيدة كتب بلهجة إماراتية خاصة إن صحت، أوقعت القارىء من خارج إطار دولة الإمارات في الغموض المعيب.

---

(٢) أبو سنان الخفاجي، سر الفصاحة : ٧١.

(٣) الحرة، اسم مستعار لشاعرة شعبية إماراتية، تنشر في المنتديات الإلكترونية.

ج- **غموض العجز**: ويكون نتيجة عجز الشاعر عن بناء جملة محكمة مترابطة المكوّنات، فيقع الشاعر في الغموض عجزاً لا قصداً، وذلك لركاكة العبارة، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

لون الشفق يرقص على رنة الطار وإن شاف لون الخد يزداد حسرة

والليل يسرق لون شعره إذا طـــار وهفهف على كتوفه إذا التيه غره

ففي هذين البيتين وقع الشاعر في الغموض عجزاً بسبب ركاكة البناء، وعمي المعنى على المتلقي لتناوب الضمائر التي لا تشير إلى شيء محدد، والمقارنات القاصرة بين المعاني الحقيقية والمجازية، فالشفق المذكور متردد بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي لأي لون في المحبوبة مشابه للون الشفق الحقيقي، وذلك بدليل أنه يزداد حسرة كلما رأى لون خد المحبوبة، كما أن العلاقة بين الشفق والرقص ورنة الطار غير واضحة، ثم جاء الضمير المباغت في عبارة: «لون شعره» فوقع المعنى في غموض إضافي، إذ لا يُعرف على من يعود هذا الضمير، هل يعود على لون الشفق وبالتالي يكون المعنى فاسداً، أم يعود على مذكور لم يذكر ويكون البناء ركيكاً، وهكذا.

٤ ـ **تلبّس الماضي**: وهذا من أبرز عيوب القصيدة النبطية المعاصرة في أكثر الشعر المطروح بين أيدينا، إذ ينفصل الشاعر أثناء كتابته للقصيدة عن عصره ومفرداته وأحداثه ولغته، ويعود للأزمان القديمة، يستعمل أدواتها ومفرداتها ولغتها، فيما يتوقع من القصيدة الناجحة أن تحمل بصمتها الخاصة النابعة من أصالة التجربة الشعرية، تلك التجربة التي «يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدقّ ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به»[2].

والعيب لا يكون بمجرد أدنى تناول للماضي في القصيدة، فهناك حد لتناول الماضي في الشعر والأدب عموماً يكون مطلباً أساسياً فنياً لأصالة نسب المنجز الأدبي، إذ إن «وجداننا الحاضر مشحون بميراث ماضيه، والأديب الذي يفقد اتصاله بماضي أمته عاجز تماماً عن التعبير عن وجودها الحيّ»،[3] إنما القصد هو الانفكاك التام عن

---

(١) موسى الخليفي، شاعر شعبي قطري، تولى الإشراف على بعض الملاحق الأدبية الشعبية في الصحف القطرية.

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة – ١٩٩٧م : ص٣٦٣.

(٣) عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ط٢، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية ٥٤ مصر: ١٥٩.

العصر المعاش بشكل يوحي أن الشاعر لا يخاطب الناس الموجودين الآن، وليس له علاقة بالعصر من حيث قوانينه وأحداثه وحقائقه.

والسبب في هذا أن الإنسان مأخوذ بالماضي دوماً وينظر إليه بإجلال وإكبار، لذا يظن الشاعر في وعيه أو لا وعيه أنه حين يعود قليلاً للوراء في شعره فإن هذا سيكسبه بعض الأبهة والجزالة، كما أن السبب لدى البعض هو النزوع للاتكالية والتقليد، فيستنسخ ما يحفظه من الشعر القديم بالأسلوب نفسه والمفردات والتشبيهات والتراكيب ونحو ذلك، ويعيد صياغته قليلاً ويخرج بقصيدة جديدة، أو هكذا يظن.

ومن ذلك أكثر ما يُذكر في شأن المطايا والهجن والخيل والسيوف والرماح والحروب، ومن ذلك أيضاً كل القوالب الجاهزة التي أفردتها بالذكر في الأوراق القادمة، مثل يا راكب اللي، ويا نديبي، فيما يتجاهل الشاعر المعاصر أننا لم نعد في حاجة للمناديب الذين يركبون أصايل الهجن ويقضون الأسابيع بين مدينة الدوحة ومكة، بل الأمر يحسم في أجزاء من الثانية عن طريق الهاتف والفاكس والبريد الإلكتروني، وفي وسائل النقل أصبحنا نستعمل الطائرات والقطارات السريعة.

قال ابن رشيق القيرواني بعد ذكر بعض النماذج من الشعراء الذين يذكرون الخيل والمطايا في عصره: «وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كله، إلا ما لا يعدّ قلة، فالواجب اجتنابه، إلا ما كان حقيقة، لا سيما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح، يراه في أكثر أوقاته، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ»[١].

ويمكن التمثيل من الشعر النبطي المعاصر بقصيدة شاعر شاب لم يتجاوز العشرين، قالها في سنة ٢٠٠٨م أمام لجنة تحكيم مسابقة شاعر المليون، وبهذا ترى حداثة كل المعطيات، الشاعر وتاريخ القصيدة، إلا أن الشاعر تلبّس فيها الماضي بدءاً من بحر القصيدة الذي اختار أن يكون على الطرق الهلالي، مروراً بروح القصيدة ومفرداتها، مما حدا أحد أعضاء اللجنة إلى التشكيك في صحة نسبة القصيدة للشاعر، يقول الشاعر[٢]:

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة: ٢٣٠.

(٢) عايض بن هداف بن غيدة القحطاني، شاعر شعبي قطري شاب، شارك في برنامج شاعر المليون، السنة الثانية.

يموت الشعور اللي له النفس نايية ... إلى شاح خير الوقت وابدى مصايبه

تخيّرت في الامثال واخترت ما مضى ... من اخر زماني لاول الوقت جايبه

جزيل النشيد الما طرا له يحدّني ... تسلّمت وصله عقب دفعة ضرايبه

ضرايبّه شغل البال والهم والسهر ... ونتايجّه ميقافٍ له الناس هايبة

عسى الله يعين اللي من الوقت مبتلى ... تضكّه هموم بين الاضلاع ذايبة

سبايب عداوات القرايب وحربهم ... بوقتٍ عداي تحث يمي نجايبه

يقول التميمي يوم غنى من البلش ... وما آفة الانسان الا قرايبه

مثل شوكة المعقم على الباب فعلهم ... تصيبك الى قفّيت وان جيت صايبة

ضعيفين الانفس ليت حيي وحيهم ... تباعد مدى خمسة وتسعين نايبة

تعلّيت باسماهم على كفة الملا ... ولا خفت وقتٍ كان يركي عقايبه

الين اغرضوا لي ظلم من غير مصلحة ... وعليّ استهدّوا كل عرجا وسايبة

وانا والذي صليت من عظم هيبته ... ما عمري عنيت وسرت في درب عايبة

مخافة يعود الذم في جال حقهم ... او يقال عاب اللي مجانيه طايبة

ابا اخبرك ياللي عبت فعلي ومنزلي ... ما تغنيك قولة نفسي اليوم تايبة

ترى الوقت مثل الوقت لو دار وانتحى ... غرايب زماني في زمانك غرايبه

لك الله رب الارض والكون والسما ... عظيم المقام اللي جزالٍ وهايبه

ما يصمل الى ارتثت محازمك وارتخت ... سوى اللي تجرع من كلامك مصايبه

اذا رماح خلانك شكت سطوة العطش ... انا مروي راس السنين وعصايبه

واذا سيوف خلانك شكت حر غمدها ... انا حد سيفي شاكيٍ من ضرايبه

حليمٍ ما اقابل راعي الجهل بالجهل ... والى اقبلت احل عقود الامر ونشايبه

كريمٍ ما احسب حساب ما اعطيت فالورى ... عفيفٍ ترده شيمته عن طلايبه

شجاعٍ الى حزّت ولزّت ودقّرت ... ما اهاب العدو لو ساق يمي كتايبه

ولا ارضى الهوان لمن عناني ولاذ بي ... ولو كان دنعٍ هافياتٍ ترايبه

إلى آخر القصيدة.

٥ ـ **اقتباس الأمثال والحكم**[(١)]، ويدخل في ذلك اقتباس النصوص الدينية من قرآن وآثار، كما يشمل كل أنواع الاقتباس، من تضمين وتلميح وعقد ونحو ذلك[(٢)]، وتقل درجة العيب كلما قلت درجة اشتهار المقولة على الألسنة، كما يتحقق هذا العيب بالاقتباس الحرفي والموضوعي للمقولة المقتبسة وإدارجها كما هي في الاستعمال الشائع، والأسوأ إن ذكر الشاعر جملة: يقول المثل، أو كما قال المثل، أو على ما قيل، ونحو ذلك.

أما إذا أحسن الاقتباس بإعادة توظيفه بنقص في معناه أو زيادة أو قلب أو توجيه، وصادف أن يكون النص المقتبس ليس متوقعاً أو شائعاً على الألسنة، كان هذا من الجماليات في القصيدة، وهذا هو الاقتباس الذي يُعد أحد المحسنات البديعية.

يقول ابن رشيق بعد أن ذكر الأمثال السائرة في الشعر:«وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ تستحسن ونكت تستظرف مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة، فلا يجب للشعر أن يكون كله مثلاً وحكمة، كشعر صالح بن عبد القدوس، فقد قعد به عن أصحابه وهو يقدمهم في الصناعة لإكثاره من ذلك»[(٣)].

وأسباب هذا العيب ما يلي:

**السبب الأول**: الأمثال والحكم أقوال ابتكرها أصحابها، وهم ليسوا بأفضل من الشاعر، بل إن بعض الأمثال يكون شعراً، وبهذا يتّكل الشاعر على جهد غيره معتمداً على قوالب جاهزة لمادته الشعرية.

**السبب الثاني**: اقتباس الأمثال الشائعة في الشعر ما هو إلا تقرير لمعنى متقرر مسبقاً في الأذهان، مما يولد السطحية وقرب المأخذ، إذ يكفي الشاعر أن يبدأ بأول

---

(١) يتناوب المثل والحكمة في الدلالة أحياناً، ولذا قال أبو هلال العسكري: «كل حكمة سائرة تسمى مثلاً»، والبعض يميز المثل عن الحكمة بأنه المقولة التي لا تتغير عند الاستعمال. انظر: العسكري، الحسن بن عبدالله، أبو هلال (٣٩٥هـ)، جمهرة الأمثال، ط٢، ٢م (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم – عبد المجيد قطامش) دار الجيل – بيروت، دار الفكر ١٩٨٨: ١/٧. الزمخشري، محمد بن عمر (٥٨٣هـ) المستقصى في أمثال العرب، ط١، ٢م، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد – الهند ١٩٦٢: ١/ المقدمة هـ.

(٢) انظر: القزويني، محمد بن عبد الرحمن، الخطيب (٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة ط١، دار الكتب العلمية – بيروت – ٢٠٠٣م : ص٣١٢ – ٣٢١.

(٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة: ٢٨٥.

كلمة من المثل أو المقولة ليكمل باقيها أي طفل يسمعه، مثل: سبق السيف العذل، والعلم نور، ولا يرد الكريم إلا اللئيم و«اللي عقد روس الحبال يحلها» وأمثالها.

**السبب الثالث:** الشاعر مطالب بالخلق والابتكار، لذا يُبدع الشاعر الحقيقي مقولاته الخاصة التي قد تكون أمثالاً لغيره يوماً ما.

**السبب الرابع:** يختلف الشعر عن الخطابة والموعظة التي يحسن فيهما طرق الأمثال والحكم لمباشرة لغة الخطاب فيهما بغية الإقناع، أما الشعر فيخاطب الخيال والوجدان، مما يتطلب الارتفاع عن المباشرة والتقريرية لدرجة الغموض الشفيف والاستعارات والمجازات، كما يعتمد الشعر على استبطان وجدان الشاعر وتجربته ورؤيته وإظهارها للخارج بلا إقناع ولا إلزام.

**السبب الخامس:** كثرة استعمال الأمثال والحكم في أشعار النبطيين في الحقبة الماضية جعل استعمالها في الشعر المعاصر من الإجراءات المكرورة المملة.

ومن أمثلة اقتباس الأمثال الشائعة في القصيدة اقتباساً حرفياً ومعنوياً دون أي تدخل من قِبل الشاعر يصرفها من العيب إلى الجمال والحسن قول الشاعر[1]:

قال المثل من هو حكى لك حكى فيك

واقول والله صادقٍ في كلامه

وقول الشاعر[2]:

حذرك من اللي يخلط الحب بألوان

ترى الذي ما يعرف الصقر يشويه

ومن أمثلة اقتباس معنى الحكمة الشائعة القائلة بأن الحر، وهو أفخر أنواع الصقور، لا يتساوى مع البوم، وهو طائر لا قيمة له، قول الشاعر[3]:

الحر ما يجلس على ماكر البوم

الحر دايم ماكره بالعلالي

وقد يبالغ الشاعر في شناعة استعمال المثل، فيرصف أكثر من واحد، يصفها صفاً مكوناً بذلك بيت القصيدة كله أو أحد شطريه، ومن ذلك قول الشاعر[4]:

---

(١) ماجد بن هلال العتيبي، شاعر شعبي سعودي، شارك في النسخة الثالثة من برنامج شاعر المليون.

(٢) جمعة بن نايم الكعبي، شاعر شعبي إماراتي.

(٣) محمد بن ملحق المشراف المطيري، شاعر شعبي سعودي.

(٤) تركي الميزاني، شاعر محاورة شارك في مسابقة برنامج شاعر المليون الأول وحصل على الترتيب الثاني.

والصبر زين وكل مطرود ملحوق

شرهة قدم رجلي على عظم ساقه

أما في قول الشاعر[1]:

يقول المثل ما ينفع الصوت عقب الفوت

ولي قصةٍ هذا المثل ما يمثلها

فإنه خفف عيب الاقتباس بعكسه لمعناه في الشطر الثاني، فأصبح الحديث متوجهاً للقصة التي تعكس المثل لا في إدراج المثل، إلا أن درجة العيب كانت مرتفعة لابتداء الشاعر بقول: يقول المثل، ثم لتضمين أحد الأمثال الشائعة جداً، ثم لتقديم المثل كاملاً في شطر على أداة عكس معناه التي تأخرت في الشطر الثاني.

٦ ـ **المنبرية**: وهذا الوصف مطلق أردت به بعض أجزائه، فالمنبرية تطلق على كل ما يتعلق بالمنبر ولوازمه وشروطه وعيوبه، وهو أقرب للشأن المسرحي منه إلى الشعر، ففي المسرح يتطلب الأمر فحص ملاءمة الصوت وطبقته ودرجته، وآلية النطق من حيث مخارج الحروف والسكتات والفواصل بين الكلمات والجمل، والتعبير الجسدي من إشارات باليدين والكتفين والعينين والحاجبين وكل ما يدخل في باب لغة الجسد، وما يتطلبه الحضور المسرحي من أناقة وتأهب وثقة ونحو ذلك.

ولا أظن أن ثمة من يخالف في أهمية هذا الفن لإيصال المعنى بطريقة أبين وتأثير أشدّ، ليس في الشعر خاصة، وإنما في شتى ضروب الكلام، من خطابة أو موعظة أو محاضرة ونحو ذلك، وقد عدّه الجاحظ[2] من أصناف الدلالة على المعاني والبيان فيها تحت اسم الإشارة[3].

لكن عند التحقيق فإن هذا الفن مرهون فقط بالكلام أو الشعر الذي يُلقى على

---

(١) عبدالعزيز الفراج السبيعي، شاعر شعبي سعودي، فاز بالمركز الأول في برنامج شاعر الشعراء التلفزيوني سنة ٢٠٠٧م.

(٢) الجاحظ (١٦٣ – ٢٥٥ هـ = ٧٨٠ – ٨٦٩ م) عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ، كبير أئمة الأدب، ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة، مولده ووفاته في البصرة، مات والكتاب على صدره، قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه، له تصانيف كثيرة. الزركلي، الأعلام: ٥/٧٤.

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين : ١/٧٧.

الناس، إما مباشرة في المسرح أو من خلال التصوير[١]، وهنا يستعان بأدوات المسرح المعروفة، فيعمد المتحدث والشاعر إلى توظيف بعض الحركات المسرحية في قوله أو شعره، بل وبناء بعض العبارات مخصصة لاعتمادها مسرحياً، فتستعمل الإشارات وأسماء الإشارة والعبارات الجماهيرية ونحو ذلك في الكلام والشعر لأن المتلقي ينظر إليه، لكن عندما يحوّل هذا الشعر إلى نص مكتوب فإنه يفقد ميزة المنبرية، بل ويوقعه في النقص والعيب، لذا فعلى الشاعر أن يقلل من المنبرية في شعره، وإن استعملها فليختر المكان المناسب لطرح مثل هذه القصائد إلقاء لا كتابة، وحينها فليحسن عناصره المنبرية لإلقاء القصيدة.

وأظنه من شبه المتفق عليه بين جماهير الشعر النبطي رداءة منبرية بعض الشعراء[٢] من حيث طريقة إلقاء القصيدة، كالتقطيع الخاطىء للجمل، والسكتات والنبرات غير المناسبة، وهذا مما ينقص من جودة القصيدة وتفاعل المتلقي معها.

ومن عيب المنبرية في الشعر المقروء قول الشاعر [٣]:

يااللي مكانك بين هذي وذيّه

ويشير عندها إلى عينيه.

وقول الشاعر[٤]:

يعني ولا بيديك أيّات حاجة

وأنته مسوي ف أمّها حبّة ونص

فالشطر الثاني بأكمله من العبارات الجماهيرية الشبابية الشائعة في المجالس والتجمعات وصيغت بمنبرية لمداعبة الجمهور الموجود.

---

(١) ولا يماري أحد في انتشار ثقافة الصورة في عصرنا، من خلال قنوات التلفزيون والإنترنت، التي تحتم على الشاعر مراعاة معايير الظهور التلفزيوني وتوظيفها لصالح النص الشعري، وهي وإن كانت معايير خارجة عن مجال النقد الفني للشعر إلا أنها شديدة الالتصاق به والتأثير فيه، إذ أصبحت الصورة الأداة الحديثة لتشكيل الخطاب الأدبي والسياسي والاجتماعي، انظر: عبدالله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ٢٠٠٥م: ٢٥.

(٢) على سبيل المثال ضعف إلقاء الشاعر تركي المريخي، وهو شاعر شعبي كويتي، وأحد أعضاء لجنة التحكيم في برنامج شاعر المليون، وللاطلاع على عيب منبرية الإلقاء المذكور زيارة هذه الصفحة التي تحتوي العديد من تسجيلاته الصوتية http://www.alsh3r.com/poet/1178.

(٣) حسين الغنامي، شاعر شعبي سعودي.

(٤) أحمد الغامدي، شاعر شعبي سعودي.

## المبحث السادس: عيوب القصيدة كاملة (النص)

هناك عيوب لا تلحق الفكرة ولا المفردة ولا البحر ولا الأسلوب، لكنها تلحق القصيدة في صورتها النهائية، ومن ذلك:

١ ـ **الإخلاء**، وهو خلو القصيدة بأكملها من بيت واحد مبتكر في فكرته أو لغته أو أسلوبه، فبالرغم من سلامة القصيدة من العيوب الأخرى، إلا أنها تعاب على هذا السير حتى النهاية في مسار عادي لا خلق فيه، والشعر خلق.

وهذا العيب دقيق لا يستنبطه إلا من أوتي نظرة ثاقبة في الشعر ونقده، إذ قد يكتفي الشاعر والمتلقي بمجرد صف الأبيات الشعرية التي تحمل معاني معقولة، وبالمحافظة على عنصريِّ الوزن والقافية، ويعدان هذه قصيدة، والصحيح أنها قصيدة معيبة.

ويمكن التمثيل للإخلاء في القصيدة بقصيدة يقول فيها الشاعر[1]:

| | |
|---|---|
| من سبا عقلي وقلبي من سباه | مستحيل انساه هذا المستحيل |
| يوسفي الحسن توّه في صباه | ناشني بالعين وارداني قتيل |
| ما حبا ربي لحيٍّ ما حباه | بالحلا بين الملا ما له مثيل |
| لا مشى المجمول تزهاه العباه | غصن موزٍ ناشته نسمة عليل |
| ولا سمعت أصلي ولا اعذب من نباه | والجبين الشمس والليل الجديل |
| اكتبوا له يا حمد لفت انتباه | يدرك اللي من سهم طرفه عليل |
| وكان حبي فيه لبس واشتباه | دوك مهج القلب برهان ودليل |
| ويا حمد قل لاقربانًا وأقرباه | يا عرب ذا البنت لا تذبح خليل |
| ما نبا غيره وغيره ما نباه | ولا ندور بالغواني له بديل |
| واشهد إن الحب عدٍّ من جباه | نزعب الليعات والدمعة تسيل |

فقد ابتدأت القصيدة وانتهت بلا ابتكار يستحق التوقف، إلا فيما ندر.

وقد انتبه النقاد القدامى إلى هذا العيب وخصّوه بالذكر في مؤلفاتهم، ومن ذلك قول البحتري: «دعاني علي بن الجهم فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين، إلى أن ذكرنا شعر أشجع السلمي، فقال لي: إنه يخلي، وأعادها مرات، ولم أفهمها،

(١) خليل بن إبراهيم الشبرمي التميمي، شاعر شعبي قطري، فاز بالبيرق في مسابقة برنامج المليون، السنة الثانية.

وأنفت أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت أفكرت في الكلمة ونظرت في شعره، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع، وإذا هو يريد هذا بعينه: أن يعمل الأبيات فلا يصيب فيها (بيتاً نادراً)، كما أن الرامي إذا رمى برشقة فلم يصب بشيء (شيئاً)، قيل: قد أخلى، قال: وكان علي بن الجهم أحسن الناس علماً بالشعر»[1].

**٢ ـ قلة العناية (الصنعة)**، وينتج ذلك من الاستعجال في طرح القصيدة للمتلقي قبل العمل على تشذيبها وتهذيبها ومعالجتها، فتخرج القصيدة وبها الكثير أو القليل من العيوب التفصيلية التي هي موضوع هذه الدراسة، من حشو وركاكة وضعف ونحو ذلك.

وهذا العيب خاص بالشعراء القادرين على إنتاج قصيدة سليمة من العيوب قدر الإمكان، إلا أنهم استعجلوا وطرحوا القصيدة للناس قبل معالجة عيوبها، أما الشعراء الذين كان ذلك أقصى استطاعتهم فليس عليهم إلا الرضى بما أعطاهم الله من موهبة محدودة.

ثم إن سبب هذا العيب يأتي ذكره على الأعم الأغلب، وإلا فإن هناك من قد يهبه الله ملكة الشعر البديهي، فيأتي شعره منذ البداية مهذباً مكتملاً.

والعناية بالقصيدة هو ديدن الشعراء الكبار منذ القدم، يقول أبو هلال العسكري[2]: «هذا دأب جماعة من حذّاق الشعراء من المحدثين والقدماء، منهم زهير، كان يعمل القصيدة في ستة أشهر، ويهذّبها في ستة أشهر، ثم يظهرها، فتسمّى قصائده الحوليات لذلك.

وكان الحطيئةُ يعمل القصيدة في شهر، وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزُها. وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثم ينظر فيها فيلقى أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصر أكثر قصائده»[3].

---

(١) الباقلاني، إعجاز القرآن: ١١٥.

(٢) الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، أبو هلال العسكري، كان موصوفاً بالعلم والفقه، والغالب عليه الأدب والشعر، وله من التصانيف: كتاب صناعتي النظم والنثر، التلخيص في اللغة، جمهرة الأمثال، شرح الحماسة، من احتكم من الخلفاء إلى القضاة، لحن الخاصة، الأوائل، نوادر الواحد والجمع، تفسير القرآن، الدرهم والدينار، رسالة في العزلة والاستئناس بالوحدة، ديوان شعره ؛ وغير ذلك، توفي بعد سنة ٣٩٥هـ. السيوطي، جلال الدين (٩١١هـ) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ٢م، المكتبة العصرية، لبنان – صيدا (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم): ٥٠٦/١.

(٣) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: ١٤١.

وقد أجاد أحد النقاد القدامى في وصفه لما ينبغي على الشاعر أن يفعل فقال:«إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويت، ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»(١).

٣ ـ **قصر القصيدة وطولها**، فتُعاب القصيدة بالإفراط أو التفريط في عدد أبياتها، قلة أو كثرة، وليس في هذا قانون رياضي يحسم القضية، وإنما تقدّر الأمور بقدرها وتنزل منازلها، إلا أن البيت الواحد ليس بقصيدة، وكذا الألف بيت قصيدة لن يستمتع بها أحد.

وهناك أقوال متعددة حول الحدّ المتفق عليه في أقل عدد أبيات القصيدة، فبعضهم قال اثنان، وبعضهم قال ثلاثة، وبعضهم قال سبعة(٢)، وقد درج الناس اليوم على أن أقل أبيات القصيدة سبعة، فإذا نقصت عن السبعة لم تعدَّ قصيدة يعتدّ بها لتلقى في المحافل وتنشر في وسائل الإعلام، ولكن هذا لا يسلبها الحق في كون أبياتها جميلة وإبداعية إن كانت كذلك.

---

(١) ابن طباطبا، معيار الشعر: ٢.

(٢) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ٩٨.

كما أن طول القصيدة طولاً زائداً عن حد التركيز فيها وفي معانيها والاستمتاع بذلك يعيبها، وأنا هنا لا أقصد الطول الذي ذكرته سابقاً ضمن عيوب الفكرة تحت عنوان الفكرة اللاشعرية حين يخرج الشاعر من الأفكار الشعرية بتأليف خمسمائة أو ألف بيت من باب التباهي، وإنما أعني الطول الأدنى من هذا بكثير ويولّد عيباً يفقد المتلقي المتعة، كما لو زادت القصيدة مثلاً عن العشرين بيتاً إلى الثلاثين والأربعين، فإنها هنا تبعث الملل والسآمة في نفس المتلقي.

وقد قيل قديماً لبعضهم: لم لا تطيل الشعر؟ فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق، وقيل ذلك لآخر، فقال: لستُ أبيعه مذارعة [١].

وقال الجاحظ في ذلك: «للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستقلال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه»[٢].

٤ ـ **التفكك العضوي**: والمقصود به القفز غير المبرر، أو لتبرير ضعيف، إلى موضوع جديد قبل إنهاء الموضوع السابق بشكل شعري، وقد يكون هذا التفكك على مستوى البيت الواحد، وقد يكون على مستوى المواضيع في عدة أبيات، ومن ذلك قول الشاعر[٣]:

ما غيرك اللي أحبه والعمر فاني

حب النقا والغلا ومعاشر الخوّة

فعبارة «والعمر فاني» قفزة لا علاقة لها بموضوع البيت.

وقول الشاعر[٤]:

وأنا على فكرة من أمس يدور في بالي سؤال

ليش الرجال أصبح تفاخرها بروس أموالها

وحكامنا الستة كفو في كل وقت وكل حال

وشعوبنا جهالها في منزلة عقالها

---

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: ١٧٣.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني (٢٥٥هـ) البيان والتبين، ٤ م، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨، تحقيق عبد السلام محمد هارون : ٩٩/١.

(٣) جار الله الشدي، شاعر شعبي سعودي من سكان بقيق.

(٤) عبدالله السميري، شاعر شعبي سعودي شارك في النسخة الثانية من برنامج شاعر المليون.

ثم بعد بيتين:

يعيش جمهور النصر ويعيش جمهور الهلال

حتى لو الكورة ما هي منا ولا حنا لها

أحسن من نروح سويسرا وإلا نروح البرتغال

إلا نسير لديرة البنغال مع بنغالها

الشرق الأوسط في خطر والغرب وضعه عال عال

والقدس له خمسين عام وحالته يرثى لها

فانظر كم من التفكك العضوي في الأبيات السابقة، إذ يقفز الشاعر من موضوع إلى آخر بلا هدى.

وقديماً قال امرؤ القيس:

فإن كنت قد ساءتك مني خليقة

فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي

بسهميك في أعشار قلب مقتل

وانتقده الباقلاني بقوله: «هذا البيت غير ملائم للبيت الأول، ولا متصل به في المعنى، هو منقطع عنه، لانه لم يسبق كلام يقتضي بكاءها، ولا سبب يوجب ذلك، فتركيبة هذا الكلام على ما قبله فيه اختلال»[(١)].

٥ـ **التضمين**: وهو أن يبنى البيت على كلام يكون تمام معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضياً له، ويسمّونه قديماً (المبتور)[(٢)].

ومثال ذلك قول الشاعر[(٣)]:

هذي أحوالي وذا وضعي وجيتك يا صبي

أشكي وأسوق العذر وأقبل ما تقوله إنما

لا يضيق بي مذهبك تكفى وإنت خابر مذهبي

ما ضاق لو ضاقت علي الأرض وأبراج السما

---

(١) الباقلاني، إعجاز القرآن: ١٧١.

(٢) المرزباني، الموشح: ٨٦. وقد قال في هذا الصدد: «خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر». الموشح: ٣٣.

(٣) مطلق النومسي، شاعر شعبي كويتي.

فالبيت الأول مبني على البيت الثاني ومحتاج إليه بالأداة: إنما.

وقد عابوا قديماً [١] بهذا العيب قول بشر بن أبي خازم[٢]:

وسعدٌ فسائلهم والرباب

وسائل هوازن عنا إذا ما

لقيناهم كيف نعلوهم

بواتر يفرين بيضاً وهاما

وأرى أنه يستثنى من هذا العيب اتصال الكلام في البيتين والثلاثة حين يكون القالب حوارياً في الأبيات، فالحوار يتطلب اتصال الكلام حتى وإن اكتمل البيت، ويكون هذا من محسنّات الشعر، ومثال ذلك قول الشاعر[٣]:

هنا نجلس أحسن أو هنا؟ وين ما تبغين

أنا احب هذا الركن لكن على أية حال

هنا أحسن أرمي معطف الفرو للتخمين

وفية تعرفين إن انا احب هذا الشال

فوصل البيت الثاني بالأول في الحوار بالرغم من انفصالهما باكتمال البيت الأول.

٦ ـ **السرقة**، وهو عيب قديم قدم الإنسان وجشعه، وقد حفظت لنا الكتب الأدبية العديد من الأقاويل حول سرقات بعض الشعراء الكبار، مثل جرير والفرزدق والمتنبي وأبي تمام والبحتري وغيرهم [٤]، على تفاوت بينهم في الكم والكيف، وبالتأكيد رُمي البعض منهم بالسرقة ظلماً وبهتاناً نتيجة للخلافات الشخصية والأدبية والفكرية والمذهبية بين الشعراء أو بين أتباعهم، أو نتيجة لعدم الدقة الفنية لدى صاحب الدعوى.

---

(١) الحميري، نشوان بن سعيد (٥٧٣هـ) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، ط١، م١١، دار الفكر المعاصر – بيروت ١٩٩٩ (تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري - مطهر بن علي الإرياني – د. يوسف محمد عبد الله): ٤٠٠١/٦.

(٢) ابن أبي خازم (توفي نحو ٢٢ ق هـ ، ٥٩٨م) بشر بن (أبي خازم) عمرو بن عوف الأسدي، أبو نوفل، شاعر جاهلي فحل، من الشجعان، من أهل نجد من بني أسد ابن خزيمة، الإعلام، الزركلي: ٥٤/٢.

(٣) فهد عافت، شاعر وإعلامي شعبي سعودي، من رواد الصحافة الشعبية المعاصرة.

(٤) انظر: ابن أبي الدنيا (٢٨١هـ)، قرى الضيف م٥، ط١،(تحقيق: عبدالله بن حمد المنصور) دار أضواء السلف، الرياض– ١٩٩٧م: ١٦٤/١، الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦هـ) الأغاني، ط٢، م٢٤، دار الفكر – بيروت (تحقيق: سمير جابر): ٣٢٨/٢١، الأبشيهي، محمد بن أحمد (٨٥٠هـ) المستطرف في كل فن مستظرف، م٢، ط٢ (تحقيق: د. مفيد محمد قميحة) دار الكتب العلمية، بيروت – ١٩٨٦: ١٣٩/١.

وإعابة القصيدة بالسرقة ليس إعابة لألفاظها ومبانيها ومعانيها وعناصرها الفنية، بل إعابة لها في المجمل وفي نسبتها لمن يدّعي ذلك.

والسرقة قد تكون سرقة للقصيدة كاملة بلا أي تغيير، وهذا العيب لا يحتاج إلى مزيد تدليل، لوضوحه عند كل ذي حس سليم، وقد تكون سرقة ذكية بإحداث أي تغيير في القصيدة المسروقة، إما اللفظ أو المعنى أو البحر أو القافية أو نحو ذلك.

وإثبات السرقة في الشعر كإثباتها في ما سواه من حيث احتياجه إلى النظر والبينات والأدلة والقرائن ومن ثم الفحص التامّ لملابسات الفعل، فليس كل تشابه بين قصيدتين سرقة، كما أنه ليس كل اختلاف بينهما نافياً لها، فقد تتقارب الألفاظ والمعاني بين قصيدتين لشاعرين لم يطّلع المتأخر منهما على المتقدم، وذلك فيما يسمى بوقع الحافر على الحافر،[1] أو التناصّ،[2] ويحدث هذا بالصدفة وبشكل محدود، وفي أكثر الأحيان يكون التناص نتيجة لتأثر الشاعر بقصائد غيره من السابقين والمعاصرين، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أُعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن[3].

أما في السرقة فقد يجتهد السارق في إخفاء آثاره بإجراء بعض التغييرات على القصيدة المسروقة، أو الأجزاء المسروقة منها، وقد يكتشفه الحذّاق في الشعر، وقد ينجو بفعلته، حسب مهارته في السرقة.

قال الجرجاني بعد أن ساق بعض الأبيات المتفقة في المعنى والوزن والقافية: «وهذا من أقبح ما يكون من السّرّق، لأنه يدلّ على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية»[4].

ويندرج تحت مسمى السرقة بعض الأنواع التي ليست من السرقة حقيقة وإنما تجتمع معها في المفهوم العام، ومن ذلك:

---

(١) انظر: القلقشندي، أحمد بن علي (٨٢١هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، م١٤، ط١ (تحقيق: د. يوسف علي طويل) دار الفكر، دمشق -١٩٨٧: ٢/ ٣١٧.

(٢) إيمان الشنيني، التناص – النشأة والمفهوم، مقالة في مجلة أفق الإلكترونية، ١ / أكتوبر / ٢٠٠٣م
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=1382

(٣) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب – دمشق – ٢٠٠١: ص١١.

(٤) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١/ ٦٩.

أ - **الإغارة** [١]: كما كان يفعل الفرزدق حسب ما ذُكر عنه [٢]، فإنه كان يأتي إلى الشاعر يلقي قصيدته فإذا أعجبه بيت فيها انزوى به عن الناس وأمره أن يتنازل له عن ذلك البيت بالقوة، وقد كان شخصاً مهيباً منيعاً يخافه الناس والشعراء.

واليوم يتصور هذا الفعل من بعض الأشخاص ذوي النفوذ والسلطة، فكما يغير بعضهم على الأملاك الحسية لمن هم أضعف وأقل مرتبة، فإنه قد يغير على الأملاك المعنوية، بل هذا أسهل.

ب - **الشراء:** وهو منتشر في عصرنا، إذ يصنع الشاعر قصيدة معينة ويبيعها لأحد الموسرين الذين لم يهبهم الله موهبة الشعر.

وبعض الشعراء يبيع قصائده لشخص أو شخصين، وبعضهم يتخذ من المسألة باباً من أبواب الترزق، فيبيع أشعاره لكل مشترٍ، وقد يعلن عن ذلك في وسائل الإعلام، تماما كأي منتج تجاري، وقد اعترف بعض الشعراء في لقاءات صحفية وإلكترونية ببيع قصائدهم، أو عرضها للبيع.

ج- **الإهداء:** وهو شبيه بالشراء، إلا أنه بلا ثمن محدد، ويحدث هذا بين مرتزقة الشعراء والأثرياء، إذ يصنع الشاعر قصيدة ويهديها سراً لأحد الأثرياء الذين يظهرون أنفسهم في وسائل الإعلام على أنهم شعراء، فيحصل الثريّ على القصيدة ويحصل الشاعر الأصلي على أي مقابل يرضيه، حظوة أو مال أو هدية أو نحو ذلك.

د- **التصليح:** وينتشر هذا لدى أرباب الأدب الشعبي ومنابره، من مطبوعات شعبية ومنتديات إلكترونية وقنوات تلفزيونية ونحو ذلك، وتحدث العملية بأن يكتب صاحب القصيدة الأول قصيدته التي لا تصلح أبداً لأن تكون قصيدة، فيقوم صاحب المجلة أو المنتدى أو القناة بتصليحها، وأحياناً يكون التصليح اسماً مفرغاً من محتواه، والأمر الحقيقي أن القصيدة قد أعيدت صياغتها من الصفر تحت مسمى التصليح.

ويحدث هذا عادة حين يكون صاحب القصيدة امرأة يجد صاحب المنبر مصلحة في ضم اسمها لمنبره الإعلامي.

---

(١) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٥٣/١.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة: ٢١٩/٢.

## المبحث السابع: عيوب عامّة

هناك عيوب عامّة تلحق الشعر وصناعته، ويمكن لبعض الباحثين إلحاقها بالتقسيمات السابقة من خلال إدخالها في تصنيفات معينة، ومن ذلك:

١ ـ **الضرورة الشعرية**: ولعل معظم عيوب الشعر تأتي من باب الضرورة، ومع ذلك أفردتها بالذكر بالرغم من تفصيل العيوب في هذه الدراسة، وذلك لأن الضرورة باب أوسع من هذه العيوب المذكورة، وبالتالي فإن الضرورة قد تلجىء الشاعر إلى الوقوع في عيب جديد لم يذكر.

وقد درج في العرف الأدبي التساهل في ضرورة الشاعر، بل قد مُنح الشاعر الإذن أن يفعل في اللغة ما يشاء تحت باب: يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، إلا أنه مهما يكن هنالك من أعذار ورخص فإن الضرورة تبقى حالة نقص، وكلما كثرت ضرورات الشاعر ظهر تواضع قدرته على الإبداع والإنشاء الفني.

يقول أبو هلال العسكري: «الكلام أيّدك الله يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضروراته، بل عدمها أصلاً»[1].

وبيان الضرورة الشعرية أنها كل ما لا يقبل في الكلام لو لم يكن شعراً.

والضرورات كثيرة في الشعر، وكما أسلفت فإن أكثر العيوب التي ذكرتها وسأذكرها هي من باب الضرورة، لذا ومع ذلك سأذكر بيتاً هنا من باب التمثيل، كما في قول الشاعر[2]:

ثمل طيري وعانق طيرته واستغرقوا بالنوم

والضرورة هنا تأنيث «طيرته» على غير سماع في اللغة ولا قياس، وقد أتيت بهذا المثال عن قصد لأنوّه بتداخل الضرورات الشعرية بخصوصيات اللهجات العربية في الشعر، ففي هذا المثال يرد احتمال كون لهجة الشاعر في بادية الأردن أو بين قبيلته تؤنث الطيرة في مقابل الطير، وبذلك يخرج البيت من دائرة التمثيل.

---

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: ص١٩.

(٢) وصفي الصبرات، شاعر شعبي أردني.

٢ ـ **الحشو**، وهو الكلام الزائد عن حاجة المعنى[١]، ويدخل تحته النوع السابق: التكرار السلبي، لكنني أحببت إفراده هناك لكثرة شيوعه وجهل الأكثرية بكونه شكلاً من أشكال الحشو. والحشو قد يكون بزيادة حرف أو كلمة أو جملة أو بيت شعري أو عدة أبيات، ومنه ما هو واضح يعترف الجميع برداءته، ومنه ما هو خفي يختلف الناس في تشخيصه.

وهذا العيب يقع فيه المبتدئون والهواة بكثرة، لأنهم يظنون أن مجرد سلامة الوزن والقافية هو برّ الأمان لسلامة القصيدة، أما الشعراء المتميزون فإنهم يقعون فيه أحياناً لسبب قد يخفى عليهم، وهو رغبتهم في استخدام عبارة أو قافية أو صورة تتطلب قبل الوصول إليها كلاما تمهيدياً هو الحشو.

ويمكن تقسيم الحشو بناء على مكوناته إلى أربعة أقسام كما يلي:

أ ـ زيادة الحرف، وقد مرّ معنا عند ذكر الحرف الزائد على القافية.

ب ـ زيادة الضمير، مثل ضمائر الغائب: هو وهي وهم، والمخاطب أنت وأنتِ وأنتم أو «أنتوا»، والمتكلم أنا ونحن أو«حنّا»، وأسماء الإشارة هذا وهذه أو هذي، والأسماء الموصولة، وما يلحق بهذا أو يشابهه، وزيادة الضمير هو استعماله زائداً عن الحاجة في موقع يصح الاستغناء عنه، مثل قول الشاعر[٢]:

لو أنها ما هي بهي راس هالمال

ما يستر عيوب الرجل لبسة الثوب

فجاء بـ «هي» الثانية حشواً، وزاد الحشو حشواً إحاطته بضميرين «أنها» و«ماهي»، واسم إشارة في قوله «هالمال»، فانظر كيف صار البيت.

أما إذا كان الضمير أصلياً في الجملة غير زائد ولا يصح الاستغناء عنه فهو ليس من الحشو، كما مر معنا عند ذكر عيب التكرار السلبي، وكما في قول الشاعر[٣]:

الوقت ذا هو هو بطبعه وانا إياي

أنا صدوق وذا زمان الدعاية

---

(١) انظر: التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر (٧٩٢هـ) مختصر المعاني، ط١، دار الفكر ١٤١١هـ: ١٦١.

(٢) صنيتان المطيري، شاعر شعبي سعودي، من نجوم المطبوعات الشعبية.

(٢) بريك بن هادي المري، شاعر شعبي قطري.

فكما تلاحظ وجود اسمين للإشارة وستة ضمائر، لكنه لا يوجد واحد منها زائد عن الحاجة، وقوله «الوقت هو هو بطبعه» - وهو أقرب العبارات للحشو شكلاً - خارج عن دائرة التكرار والحشو لاختلاف موقع الضميرين في الإعراب(١)، بمعنى الوقت هو هو لم يتغير، على عكس «هو» الحشو في بيت الشاعر(٢) القائل:

يا مدور خير والشر متزاحم

عزتي لك إبرة هو وسط يمّا

جـ- وأما زيادة الكلمة فمرت عند ذكر التكرار السلبي.

د - وأما زيادة الجملة فكما في قول الشاعرة(٣):

كم غبي يدعي الشعر دوم بكل ساع

فالجملة «بكل ساع» من الحشو الذي لا يضيف شيئاً، إذ كلمة دوم السابقة تكفي لخلق المعنى، بل إن جملة «دوم بكل ساع» برمّتها لا فائدة من ذكرها أصلاً، وما جاءت إلا لأجل تمام الوزن والقافية، والمعنى اكتمل عند قول:«كم غبي يدّعي الشعر».

٣ ـ **استعمال إجراءات لغوية دارجة في الشعر فقط**، وهذه الإجراءات متفرّقة، وقد تكون تابعة لبعض العيوب الأخرى، لكن يجمعها أنه قد درج استعمالها في الشعر فقط ولا تستعمل في الكلام العادي، ومن ذلك:

أ ـ كاف التشبيه، وذلك أن الكلام التابع للهجة العامية لا يستعمل كاف التشبيه، بل هذا من اللغة الفصحى، وهو هنا تابع لتفصيح القصيدة، لكن لأن الكثير من الشعراء يقع فيه لا قصداً للتفصيح وإنما اتباعاً للدارج ذكرته هنا، ويكثر في شعر أهل الإمارات، ومن ذلك قول الشاعر(٤):

الهوى والشوق في يوم الوعد

كالقمر لي يحتضن نوره سماك

ب ـ لِيّ، وهي مرة تأتي بمعنى «إلى» الغائية، ومرة بمعنى إذا الشرطية، ومن ذلك

---

(١) هو الأولى مبتدأ أول والثانية مبتدأ ثانٍ، أو هو الأولى ضمير فصل وهو الثانية خبر، وقد يكون لهما في النحو تخريج آخر، إلا أنه مهما يكن لهما من تخريج فإنهما سيظلان في موقعين مختلفين من الإعراب، وهذا ما يفيد عدم التكرار.

(٢) الأمير عبد الرحمن بن مساعد آل سعود، شاعر شعبي سعودي.

(٣) نوض سدير، اسم مستعار لشاعرة شعبية سعودية.

(٤) خليفة بن راشد الوالي، شاعر شعبي إماراتي.

قول الشاعر[1]:

سرقتني مثل الكرى ليٍّ تمكنت

وهي هنا بمعنى إلى أن تمكنت.

وقول الشاعر[2]:

هلا بالخاطر اللي ليٍّ خطر يرتاح معه البال

وهي هنا بمعنى إذا.

جـ ـ تسكين المتحرك، ويكون هذا نتيجة للضرورة، وهو بهذا تابع للشكل الثالث من العيب السابق، عيب تحوير الكلمات السالف ذكره، لكني أحببت ذكره هنا لأن الشعراء درجوا على هذا وبعضهم يظن أنه أصبح من الشائع المقبول، ومن ذلك قول الشاعر[3]:

عساك منته للهجر بمّتعلم

فسكّن الميم في متعلم بطريقة لا تقال في الكلام العادي وإنما بطريقة خاصة بالشعر فقط.

د ـ الذي، وهي كلمة فصيحة لا تقال في اللهجة الشعبية، لكن الشعراء درجوا على استعمالها في القصيدة النبطية، ومن ذلك قول الشاعر[4]:

لانه غلا بمنزل القلب مطروح

مهما قسيت وصرت تنسى الذي راح

ويكثر ذكرها في الاستهلال على شكل قالب جاهز كما في قولهم:

يقول الذي، أو قال الذي.

هـ ـ انته، والمقصود بها أنتَ، لكن الشعراء درجوا على تحويرها إلى هذا اللفظ الجديد «انته»، ومن ذلك قول الشاعر[5]:

حبيبي كل سنه وانته حبيبي

عسى انك دايمٍ تبقى نصيبي.

---

(١) الأمير عبدالله الفيصل آل سعود (٢٠٠٧م)، شاعر سعودي.

(٢) الأمير خالد بن سعود بن عبد العزيز آل سعود، شاعر شعبي سعودي.

(٢) غازي بن عون العتيبي، يعد أحد رموز المدرسة الكلاسيكية.

(٤) حمد العامري، شاعر شعبي إماراتي.

(٥) علي الخوار، شاعر وإعلامي شعبي من الإمارات.

و ـ ضمير المقدّر المحذوف: ويكون عادة نتيجة لضرورة القافية، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

يا معذب قلب من حبيت كاي

لا تعذب قلب من حطك قمرها

فالضمير في «قمرها» لا يعود إلى مذكور في البيت، إنما يعود لمقدّر محذوف وتقديره دنياه أو حياته، بمعنى: حطك قمر دنياه أو قمر حياته، وهذا دارج في الشعر النبطي التقليدي، لكن الشاعر المجيد يحترز منه.

ز ـ الهاء التي تلحق ياء الملكية، مثل: سمايه، خطايه، شقايه، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

أنا يوم اجنّب وابتعد عن كثير الناس

بلايه كلام من حسدهم يحطونه

٤ ـ **عسف اللفظ**: ويطلق عليه عادة عسف المعنى، والصحيح أنه عسف للفظ للوصول إلى المعنى المراد، وهو شبيه بتحوير الكلمات السابق ذكره، لكنه هنا في الألفاظ وتراكيبها عموماً وليس في مجرد المفردات، والمقصود بعسف اللفظ هو التعسف في تغيير تركيب لغوي مستقرّ، مثل المضاف والمضاف إليه، والتعريف والتنكير، والفعل والفاعل، والعبارات الدارجة ونحو ذلك، ومثال ذلك قول الشاعرة[3]:

تشفي عليل ساقه البعد نزاح

البحر دونه والمسافات بره

فالشاعرة هنا ذكرت البحر في الشطر الثاني ثم أرادت الإتيان بكلمة «البر» في مقابل البحر، فعسفت اللفظ عسفاً لتنتج لنا هذه العبارة المشوهة.

٥ ـ **الإخلال بالثابت من أصول الكلام**، وله أنواع:

أ ـ الاختلاف في التذكير والتأنيث لمذكور واحد، مثل قول الشاعر[4]:

أنا مشتاق باكلم حبيبي

ولكن للأسف ما كلمتّني

---

(١) فهد بن مشعاب المري، شاعر شعبي من قطر.

(٢) حمود البغيلي، شاعر كويتي وباحث في شؤون الأدب الشعبي.

(٢) أبعاد التركي، شاعرة شعبية سعودية.

(٤) الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، حاكم دبي.

فهنا لا يستقيم القول: حبيبي ما كلمتّني.

وقديماً لم يكن الشعراء يقعون في مثل هذا الخطأ المباشر، إنما قد يقعون فيه في معرض الوصف، ومن ذلك ما أخذه طرفة بن العبد على المتلمّس في قوله:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره
بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال كلمته المشهورة: «استنوَق الجمل»، وذلك لأن الناجي هو الفحل والصيعرية من سمة النوق لا الفحول[1].

ب ـ الاختلاف في الجمع والإفراد لمذكور واحد، مثل قول الشاعر[2]:

إيه اوجعيني وان ترجيتكم عيّ

فهنا «ترجيتكم» للجمع و«عيّ» بمعنى ارفض للمفرد المذكر، و«اوجعيني» السابقة خطاب للأنثى المفردة، فانظر كم غيّر الشاعر بين التذكير والتأنيث والجمع والإفراد في خطاب واحد.

ج ـ الاختلاف بين المعطوفات، وله عدة أشكال كما يلي:

الأول: الاختلاف في الإفراد والجمع مثل قول الشاعر[3]:

البارحه هاجت عليّ التفاكير
ليلي قضيته بين هوجاس وافكار

فهنا عطف «أفكار» وهي جمع على «هوجاس» وهو مفرد.

الثاني: الاختلاف في التعريف والتنكير، مثل قول الشاعر[4]:

واطلق بجنحانها بعض الأوراق وكتب

هنا عطف «كتب» وهي غير معرفة على«الأوراق» وهي معرفة بأل.

قال امرؤ القيس:

فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ١٨٣/١.

(٢) توفيق الخليفة، إعلامي وشاعر شعبي سعودي.

(٣) طلال السعيد الظفيري، شاعر شعبي كويتي.

(٤) فهد دوحان، شاعر شعبي سعودي، من نجوم المطبوعات الشعبية.

(٥) الباقلاني، إعجاز القرآن: ١٦٦

ونقده الباقلاني بقوله: «وفيه شيء: وذلك أنه عرّف اللحم ونكّر الشحم»[١].

**الثالث**: الاختلاف في زمن الجملة بين الماضي والمضارع، مثل قول الشاعر[٢]:

زينت لك قلبي بساتين وانهار

وحطيت لك جنحان واقول طيري

فعطف الجملة بفعل مضارع «واقول طيري» على الجملة بفعل ماض «وحطيت لك جنحان»، وكان نظم الكلام أن يقول: واحط لك جنحان واقول طيري، أو وحطيت لك جنحان وقلت طيري.

**الرابع**: الاختلاف في الاسم والفعل، مثل قول الشاعر[٣]:

التاع قلبي وهايم وانفرى ستري

والحزن يكسي حروفي يوم اغني لك

فعطف «هايم» وهو اسم فاعل على «التاع» وهو فعل، وجعل الاسم المختلف بين فعلين «التاع» و«انفرى»، مما أوصل الاختلاف إلى أشد حالات وضوحه، إلا إن كان الشاعر يريد الفعل الماضي في كلمة «هايم»، وبهذا ينطقها بفتح الياء فهنا ينتفي العيب المقصود.

**الخامس**: الاختلاف في المعنى، كما في قول الشاعر[٤]:

تنبت من أفعاله بساتين وعذوق

فهنا عطف الشاعر«عذوق» على «بساتين» في مجرى المدح الذي يتطلب المبالغة والزيادة لا النقص، لكن العطف بكلمة عذوق بعد كلمة بساتين جاء مخالفاً للمعنى المقصود، فالمقصود هو أن هذا الممدوح تنبت من أفعاله أراضٍ واسعة، وقد بدأ الشاعر بكلمة بساتين، فكان يجب أن يبحث عن كلمة أخرى تساويها أو تزيد عليها، لكنه أتى بكلمة عذوق المخالفة لجنس البساتين، بل والمؤثرة سلباً في تناقص الصورة الشعرية التي من حقها المبالغة والزيادة.

د ـ اختلاف طريقة النطق في موضعين للضرورة، وهو على قسمين:

---

(١) الباقلاني، إعجاز القرآن: ١٦٦.

(٢) علي العايد الهاجري، شاعر شعبي كويتي.

(٣) شايع العيافي، شاعر شعبي سعودي، أحد نجوم فن المحاورة والشيلات.

(٤) سعد براك العازمي، شاعر شعبي كويتي.

**القسم الأول**: أن يكون اختلاف النطق في كلمة واحدة بعينها كما في قول الشاعر[(١)]:

لم ألاحظ أي فارق بين طبعك وطّبعي

وهنا «طبعك» تنطق بالطريقة الصحيحة، فيما «طبعي» تنطق بتسكين الطاء لأجل الوزن.

**القسم الثاني**: أن يكون اختلاف النطق في بناء الكلمة، كما في قول الشاعر[(٢)]:

لو سمحتي لا تدورين وتلفي

والبناء هنا هو كون الفعل أحد الأفعال الخمسة، فمرة أثبت النون لياء المخاطبة ومرة حذفه في بناء واحد، فلم يقل: «لا تدوري وتلفي»، ولم يقل: «لا تدورين وتلفين».

هـ ـ الإخلال بكمال الكلام، كالأمثال والأعداد والأرقام والجهات ونحو ذلك، ومن ذلك قول الشاعر[(٣)]:

وأنا دققت في الموضوع كله

جنوبيّه وشرقه مع شماله

وهنا فالجهات ناقصة، ماذا عن الغرب؟

وهذا يسمى قديماً فساد التقسيم[(٤)]، ويمثلون له بقول جرير:

صارتْ حنيفةُ أثلاثاً فثلثهمُ

من العبيدِ وثلثٌ من مواليهَا

و ـ تغيير الرابط: والمقصود به أن يُجمع بين كلمتين أو جملتين برابط معين، لكن الشاعر يغير الرابط في أحدهما، ومثال ذلك قول الشاعر[(٥)]:

لا تحاسبني على أسباب الغياب

في يدك ما صار ما كان بيدي

فهنا الرابط هو حرف الجر «في» الذي في جملة «في يدك» أو الباء في جملة «بيدي»، وكان يجب أن يكون أحدهما هو القاسم المشترك بينهما ويتكرر في الجملتين، فيقول الشاعر: في يدك ما صار ما كان في يدي، أو: بيدك ما صار ما كان بيدي، لكن الشاعر

---

(١) حسين بن سودة، شاعر وإعلامي شعبي من الإمارات.

(٢) مبروك بن ماضي، شاعر شعبي يمني مقيم في السعودية.

(٣) محمد القثامي، شاعر شعبي سعودي.

(٤) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ٧٥.

(٥) ثامر شبيب الدقباسي، شاعر شعبي كويتي.

غيّر هذا الرابط في الكلمتين فكان في الأول «في» وفي الثاني «ب».

وقول الشاعر[1]:

خلى حياتي تنقلب كلها غير

وانسى الحبايب والزمن والمكاني

وهنا غير الشاعر الرابط بين كلمتي الزمان والمكان، وهو رابط عرفي في الاستعمال، فيقال الزمان والمكان لا الزمن والمكان.

ز ـ حذف التنوين فيما حقه التنوين، والأحقية هنا تبعاً لعرف اللهجة الشعبية المتفرعة عن اللغة العربية الفصحى في هذه النقطة، ففي لهجة أهل الجزيرة العربية يلحقون تنوين الكسر في كل اسم نكرة، فيقولون: «جاء رجلٍ من الصحراء»، و«قابلت واحدٍ من المدينة» وهكذا، فإذا حذف الشاعر هذا التنوين لضرورة الوزن فإنه يخلّ بالثابت من أصول الكلام وأعرافه المستقرة، وبالتالي يصبح هذا الحذف عيباً في البيت، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

ويوم شفتك عرفت إنك سعادة مديمة

فحذف التنوين في كلمة «سعادة» وحقها التنوين، فأصبحت الكلمتان منفصلتين غريبتين كأنهما تائهتان في الفضاء بلا روابط.

على أنه في بعض الأماكن قد يكون التنوين عيباً، وذلك حين يخل الشاعر بقانون التنوين للضرورة الشعرية، كالوزن، وذلك مثل قول الشاعر[3]:

أبو ثليل أشقرٍ مرجود

فالواجب هنا أن ينون الصفات جميعاً أو أن يترك التنوين فيها جميعاً، فلما نوّن أحدها وترك البقية أصبح التنوين عيباً [4]، والحقيقة أن العيب الأساسي هو ترك التنوين في الصفة الأولى في هذا الشطر، أعني كلمة «ثليل».

---

(١) سعود بن بندر آل سعود (١٩٨٦)، شاعر شعبي سعودي.

(٢) محمد البراهيم، شاعر شعبي سعودي.

(٣) أحمد الناصر الشايع، شاعر شعبي سعودي من نجوم فن القلطة.

(٤) كما ينسب إلى الفراء أو سيبويه قوله: أموت وفي نفسي شيء من حتى، فإن هذا العيب غير واضح بالنسبة لي، أعني متى يكون التنوين عيباً ومتى يكون العيب حذفه! وما ضابط ذلك، فأحياناً نهتدي إلى العيب لكنا لا نهتدي إلى سببه الأصلي.

٦ ـ **التجاهل**[١]: وهو السكوت عن كلمة في البيت أو إبدالها بالنقاط إن كانت مكتوبة، وهذا العيب يصبح عيباً عند الإكثار منه فقط، أما قليله فقد يستعذب كما هو حال الزحاف والتجنيس ونحوهما.

وهذا الإجراء يكون سببه أن الكلمة أو الجملة المحذوفة لا تصلح أن تقال للعامة لمخالفتها الأخلاقية أو الدينية أو السياسية وغير ذلك[٢]، وقد يكون السبب الحقيقي هو عجز الشاعر عن الإتيان بكلمة أو قافية أو شطر يناسب الكلام السابق، فيتعمد استعمال هذا الإجراء موهِماً أنه سكت عن كلام لا يريد قوله.

ومن قليل التجاهل في إنتاج الشاعر قول مهدي بن سعيد:

عشت بزمان مهوب أخضر ولا وردي

لقيت به ما يخلي مومني....

يقصد: يكفر

أما المعيب فمثل إكثار أحد الشعراء منه، إذ استعمل التجاهل ست مرات في سبع وثلاثين قصيدة منشورة، منها مرتان في قصيدة واحدة !، يقول الشاعر[٣]:

وانتي يا بعد الحياة ومطمعي

هاه يا (........) صباياي الملاح

ويقول:

تشرّبني شعور من السما بنت ومطر وظنون

وانا شاعر واحب من السحاب الأبيض العذري

تِسائلني عن البعض الدفين و ذنبي المكنون

(..............................)

ويقول:

صباح السبت والتحضير والإرهاق والحيرة

صباح الزفت والطابور وهاك المشرفة القشرا

---

(١) قال الخوارزمي: «والتجاهل كقول القائل يهجو رجلاً: إن لم يكن لبن الدايات غيّره ×× عن فعل آبائه الغر الميامين ×× فربما غاب زوج عن حليلته ×× فـ... بعض سوّاس البراذين، الخوارزمي، مفاتيح العلوم: ١٨.

(٢) وهذه إحدى طرق التحايل على قول المعنى المراد صراحة لما يجره التصريح من التهديد والخطر، انظر: عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩: ص١٨٦.

(٣) خالد الردادي، شاعر شعبي سعودي، من نجوم الإعلام الشعبي.

صباح الأسئلة والامتحان و (............................)

ووجه الحارس اللي عند باب المدرسة برا

ويقول في القصيدة نفسها:

صباح اكبر ضحايا الصمت بالتاريخ والسيرة

صباح اغبى(........) اللي تخاف من العرا تعرا

ويقول في قصيدة أخرى:

من كثرها لا مشت تختال

ضاقت على اوزاني اوزاني

كأنها ما تبي تنقال

(.......................)

وهنا نرى إكثار الشاعر من التجاهل في شعره إلى درجة العيب، بل وتجاوزه الحد المقبول من تجاهل كلمة وكلمتين إلى تجاهل شطر بأكمله.

٧ـ **الشكوى للأم**، وهذا العيب دقيق قد يشكل على الأكثرية، لكنني لمست اعتباره عند الكثير من الشعراء الكبار وأرباب النظر في الشعر النبطي.

ودقّة هذا العيب وإشكاليته تكمنان في كون الأم رمزاً جميلاً لا ينكره أحد، وهي أرض خصبة للشعر، لكن المعيب هو شكوى الشاعر لأمه بطريقة تضع من شأنه وتعيب شخصيته فيما يتعلق بالنقد النفسي[1] المنصبّ على شخصية الشاعر وسماته الفردية، فليس من المقبول أن يعود الرجل الكبير لأمه يبحث لديها عن حلول لمشاكله، والوضع الطبيعي للرجل أن يكون رجلاً كما خلقه الله وكما هو الظن به، مستقلاً بذاته، وأشدّ صلابة من الأنثى، بما في ذلك أمه، بل الأم هي من تعوّل عليه أحياناً ليسمع شكواها، لذا فالرجوع للأم في مثل هذه الحالة أمر ينافي تمام المروءة، بل هو في الأغلب مدعاة للانتقاص.

ولدقة خيط هذا العيب فإنه يجدر التنويه بأنه ليس كل ذكر للأم أو حتى الشكوى إليها يشتمل بالضرورة على هذا العيب، إذ من السهل تفادي هذا العيب مع ذكر الأم عن طريق الاعتماد على المبررات الكثيرة لإيراد ذكر الأم في القصيدة، مثل تصبير

(١) انظر: المختاري، زين الدين، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٨م: ص ٢٢ – ٣٥.

الأم على فراق ابنها وشكوى فراقها، كما في قول الشاعر[1]:

يمه الغربة وفرقاك ملتمة

دمعة العين هذي ما لها داعي

أو أن تكون الشكوى للأم في ثنايا قصيدة بُنِيتْ من أساسها عن الأم، مثل قصيدة عيد الأم، يقول الشاعر[2] في مطلعها:

أرّخوا لك عيد وأنتِ عيد يمه

من لمحت بوجهك النور وعرفتك

أما إذا كانت الشكوى ليست من ضمن قصيدة قيلت في الأم أساساً، وليست مبررة ببعض المبررات التي تسوّغها في العرف السائد، ولم يكن قائل القصيدة امرأة، فإن ذلك عيب يستحسن الاحتراز منه، ومن هذا قول الشاعر[3]:

كثر الاسامي كثر ما جروحي ابكوني

مشتاق اسولف لحضن أمي عن أحزاني

٨ ـ **ركاكة البناء**: وهي عكس الجزالة والانسيابية، وأسبابها غير محصورة، لكنها عادة تأتي نتيجة لأحد هذه الأسباب:

**السبب الأول:**

إدراج الكثير من الضمائر والأدوات والحروف (حروف الجر، حروف النسخ، أدوات الشرط، أدوات الاستفهام) في عبارة واحدة، والكثرة تتحقق باثنين فأكثر، ومن ذلك قول الشاعرة[4]:

ضيع أملها وفيه خابت به ظنون

ففي هذا الشطر ثلاثة ضمائر متعاقبة (أملها، فيه، به)، وظرفان (فيه، به)، وهذا الزحام يولّد ركاكة في نطق وفهم الشطر.

---

(١) ناصر القحطاني، شاعر شعبي سعودي، من نجوم المطبوعات الشعبية.

(٢) علي السبعان، شاعر وإعلامي شعبي سعودي.

(٣) حابس المشعل، شاعر شعبي سعودي.

(٤) النادرة، اسم مستعار لشاعرة شعبية سعودية.

**السبب الثاني:**

التقديم والتأخير [1] في العبارة، مما يداخل ما بين الدلالات، ومنه قول الشاعر[2]:

والحب ربي لخلقه والغلا سنه

والمراد: والحب والغلا سنة ربي لخلقه.

وقد يكون أقلّ من ذلك بكثير، في تقديم كلمة واحدة حقها التأخير أو العكس، ومن ذلك قول الشاعر [3]:

يقولون الرواة الكاذبين إن المسا <u>به لاذ</u>

وأصل العبارة: إن المساء لاذ به

**السبب الثالث:**

ملء الشطر بكلمات كثيرة وقصيرة تتكون من حرفين وثلاثة فقط، ومن ذلك قول الشاعرة [4]:

شمع صبري كثر وجدي اوقد اهدابه وساح

فتلاحظ أن هذا الشطر يتكون من سبع كلمات قصيرة، وهو عدد كثير نسبة إلى إمكانية ملء الشطر بثلاث كلمات فقط.

**السبب الرابع:** قصور اللفظ عن المعنى، كما في قول الشاعر[5]:

أرض الله أوسع من الباحة ومن جدة

فالباحة وجدة ليستا مضرب مثل في السعة، فقصر اللفظ عن المعنى الذي أراده الشاعر وهو سعة أرض الله مقارنة ببعض الأراضي التي تُعرف بسعتها.

---

(١) وشواهد هذا العيب في كتب النقد القديمة كثيرة متظافرة، منها ما أنشده ابن الأعرابي في البيت القائل:
فأصبحَتْ بعد خطَّ بهجتِها ×× كأنَّ قَفْراً رُسومَها قَلَما، أراد أن يقول: فأصبحت بعد بهجتها قفراً كأن قَلَماً خَطّ رسومَها، وقد تصدى له العديد من النقاد بإعابة هذا التقديم والتأخير الزائد في البيت، قال ابن جني: «هذا ونحوه مما لا يجوز لأحد قياس عليه، غير أن فيه ما قدمنا ذكره من سمو الشاعر وتغطرفه وبأوه وتعجرفه، فاعرفه واجتنبه». ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، الخصائص، ٣م، عالم الكتب – بيروت (تحقيق: محمد على النجار): ٢/٣٩٣، الحموي، تقي الدين أبو بكر بن حجة (٨٣٧هـ) خزانة الأدب وغاية الأرب، ط١، ٢م، دار ومكتبة الهلال – بيروت ١٩٨٧ (تحقيق: عصام شعيتو): ١/٣٩٨، ابن عدلان، علي بن عدلان الموصلي النحوي (٦٦٦هـ) الانتخاب لكشف الأبيات المشكلة الإعراب، ط٢، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٥م (تحقيق: د.حاتم صالح الضامن): ٣٦.

(٢) الأمير عبد العزيز بن سعود بن محمد آل سعود (السامر)، شاعر شعبي سعودي.

(٣) بدر صفوق، شاعر شعبي كويتي، أحد أعضاء لجنة التحكيم في برنامج شاعر المليون في نسخته الأولى.

(٤) ريانة العود، اسم مستعار لشاعرة شعبية إماراتية.

(٥) راشد بن فلوة المري، شاعر شعبي قطري.

ويخرج هذا المثال من دائرة العيب إن كان لورود هذين المكانين خصوصية عند الشاعر، كما لو سكنهما أو أخرج منهما ونحو ذلك.

**السبب الخامس:** قصور الوزن عن اللفظ، أي أن الوزن يلجىء الشاعر إلى بتر الكلام أو التصرف فيه تصرفاً ينقصه، ومن ذلك قول الشاعر[١]:

لا تحسبني في الهوى ميت فيك

يا هيه انا عايف حلال وحرامك

فهو يريد أن يقول: حلالك وحرامك، لكن الوزن قصر عن تمام اللفظ فقطعه.

**السبب السادس:** تتابع الإضافات، وقد ذمّها الصاحب بن عباد[٢] فقال: «وإياك والإضافات المتداخلة، فإن ذلك لا يحسن»[٣].

وقد انتقدوا[٤] قديماً بهذا العيب قول ابن بابك[٥]:

حمامة جرعى حومة الجندل اسجعي.

أما في الشعر النبطي فكما في قول الشاعرة[٦]:

تشفي بقايا بوح أوراق حارة.

**السبب السابع:** عطف الكلام على كلام ليس من جنسه بلا مسوّغ أدبي معتبر، أو العطف لرابط ضعيف بينهما، ومثال عطف الكلام على كلام ليس من جنسه قول الشاعرة[٧]:

---

(١) سعد الحويماني، شاعر شعبي سعودي.

(٢) إسماعيل بن عباد بن عباس الصاحب أبو القاسم الطالقاني المشهور بالفضائل والمكارم والآداب، أديب شيعي معتزلي، استوزره مؤيد الدولة ابن بويه الديلمي ثم أخوه فخر الدولة، ولقب بالصاحب لصحبته مؤيد الدولة من صباه، فكان يدعوه بذلك، ولد في الطالقان (من أعمال قزوين) سنة ٣٢٦هـ وإليها نسبته، وتوفي بالري سنة ٣٨٥هـ، ونقل إلى أصبهان فدفن فيها. ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي (٨٥٢هـ)، لسان الميزان، ط٣، م٧، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت ١٩٨٦ (تحقيق: دائرة المعارف النظامية – الهند): ٤١٤/١، الزركلي، الأعلام: ٣١٦/١.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر بن عبدالرحمن (٤٧٤هـ)، دلائل الإعجاز، ط١، دار الجيل – بيروت ٢٠٠٤ (شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي): ١٠٩.

(٤) انظر: القزويني، الإيضاح: ١٢، العباسي، عبد الرحيم بن أحمد (٩٦٣هـ) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ط١، ٢م، عالم الكتب – بيروت ١٩٤٧ (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد): ٥٩/١.

(٥) عبد الصمد بن منصور بن الحسن بن بابك، أبو القاسم، شاعر مجيد مكثر، من أهل بغداد، طاف البلاد، ولقي الرؤساء ومدحهم وأجزلوا جائزته، ووفد على الصاحب ابن عباد فقال له: أنت ابن بابك؟ فقال: بل أنا ابن بابك! فأعجب به، توفي ببغداد سنة ٤١٠هـ. الزركلي، الأعلام: ١١/٤.

(٦) سارة البريكي، شاعرة شعبية عمانية.

(٧) عذبة العتيبي، شاعرة شعبية من السعودية.

هالورد مبطي به ذبول ونكادة

فعطفت النكادة على الذبول في وصف الورد، وهما ليستا من جنس واحد ولا تشاكل بينهما.

وقد عاب نصيب [١] على الكميت [٢] قوله:

وقد رأينا بها حوراً منعمة

بيضاً تكامل فيها الدلّ والشنبُ

فقال: لقد تباعدت في قولك: «تكامل فيها الدل والشنب»، وعلق المبرّد على هذا بقوله: «وهذا قبيح جداً، وذلك أن الكلام لم يجرِ على نظم، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها»[٣].

ومثال عطف الكلام على كلام من جنسه ولكن برابط ضعيف بينهما قول الشاعر[٤]:

لاني بلا مشرك ولاني ببواق

فالشرك والبوق بينهما رابط ضعيف وهو رابط الذنب في كل منهما، لكنهما ليسا على الدرجة نفسها ولا التقابل.

**السبب الثامن**: فساد التسبيب، وهو أن يكون السبب لا يناسب المسبَّب، كما في قول الشاعر[٥]:

ذا أنا واللي دهاني يشابه ما دها

شايب مات ولده لاجل ينقذ له غريق

فهنا أراد الشاعر أن يصف حزنه وذهوله الشديد فشبهه بحزن وذهول أبٍ فقد ولده، ثم أراد أن يبالغ في شدّة حزن هذا الأب عن طريق اختيار سبب مؤلم لموت ابنه

---

(١) نصيب بن رباح، أبو محجن، مولى عبدالعزيز بن مروان، شاعر فحل، مقدم في النسيب والمديح، كان عبداً أسود لراشد بن عبدالعزى من كنانة، من سكان البادية، وأنشد أبياتاً بين يدي عبدالعزيز بن مروان، فاشتراه وأعتقه، توفي سنة ١٠٨ هـ، الزركلي، الأعلام: ٨/٣٢.

(٢) الكميت بن زيد بن خنس الأسدي، أبو المستهل، شاعر الهاشميين، من أهل الكوفة، اشتهر في العصر الأموي، وكان عالماً بآداب العرب ولغاتها وأخبارها وأنسابها، ثقة في علمه، منحازاً إلى بني هاشم، كثير المدح لهم، متعصباً للمضرية على القحطانية، وهو من أصحاب الملحمات، توفي سنة ١٢٠هـ. الزركلي، الأعلام: ٥/٢٣٣

(٣) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (٢٨٥ هـ)، الكامل، تحقيق الدكتور محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة – بيروت: ٦٩١/٢.

(٤) طلال حمزة، شاعر شعبي سعودي، من نجوم المطبوعات الشعبية.

(٥) مشاري المري، شاعر شعبي كويتي.

فقال كان ينقذ غريقاً، فلم يُوفّق في هذا السبب، إذ إن الموت في سبيل إنقاذ الغريق له طعم وحيثية الموت بالمرض وبالقتل وفي حادث مروري.

**السبب التاسع:** فساد التشبيه، ويدخل في الفساد القصور والتكلف وكل ما يعيق جودة التشبيه، ومن ذلك قول الشاعر[١]:

وان مشت كنّ المشي تحت امرها جملة مفيدة

فليس هناك علاقة يعتد بها بين المشي والجملة المفيدة.

**السبب العاشر:** فساد المبالغة، وهو أن يريد الشاعر الإتيان بمبالغة تقوّي المعنى المراد فيأتي بمبالغة تفسده، ومن ذلك قول الشاعرة [٢]:

قلت أحطه مستوى ناسٍ عظام

ما هقيته باقي تحت الحصير

فهنا توهمت الشاعرة أن المُبالغة في الحقارة التي هي في مقابل العظمة ستكون فقط عن طريق الإتيان بالجهة المعاكسة، أي تحت مقابل فوق، فوصفت الرجل الحقير في البيت المذكور بكونه تحت الحصير في مقابل العظيم الجالس على عرش العظماء، فأتت بمعنى فاسد لا يصح تصوره في العقل، وهو كون الرجل تحت الحصير!، وحتى لو كان المراد تشبيه الرجل بالحشرات والأشياء الصغيرة التي يتصور وجودها تحت الحصير، إلا أن الأمر متعذر فيزيائياً ويصادم بدهيات التصور العقلي، وهذا فساده.

**السبب الحادي عشر:** فساد التصوير، وهو أن يختلق الشاعر صورة ركيكة غير مقنعة ولا مبررة التنافر، كمن يقول: ورقة تعطس، أو بحر أعرج، أو همس الحقيبة، أو عندما يرقص البلاط، مع التنويه أن شطط التصوير قد يكون معقولاً ومقبولاً حسب توافر الرابط وثقافة الكاتب وخلفية المتلقي، لكن من المتفق عليه أن هناك صوراً فاسدة لا تقبل التبرير بحال من الأحوال.

ومن أمثلة فساد التصوير في الشعر النبطي قول الشاعر[٣]:

انتشر حبك بجسمي لا وحتى بالعظام

واختلط حبك بدمي في المعاليق يعدي

(١) راشد آل سالمين المري، شاعر شعبي وإعلامي قطري.

(٢) ولاء عواد، إعلامية وشاعرة شعبية كويتية من أصل فلسطيني، تولت إدارة مكتب مجلة فواصل في الكويت.

(٣) جزا البقمي، شاعر شعبي سعودي.

فكلمة «يعدي» التي تصف اختلاط الحب بالدم في المعاليق جاءت بتصوير فاسد لا يناسب الموضوع، لأن كلمة «يعدي» من العدو، وهو وصف يناسب الوحوش والسباع وكل مسرع في الركض، وليس هذا مما يناسب وصف انتشار الحب في الجسم.

**السبب الثاني عشر:** معاظلة الكلام، وهو تداخله واختلاط بنائه وإسناده ومتعلقاته ونحو ذلك، والمعاظلة مأخوذة من تعاظل الجراد والكلاب، أي ركوب بعضها بعضاً.

وقد امتدح عمر بن الخطاب[(١)] رضي الله عنه زهيراً[(٢)] باجتنابه لها في شعره، فقال: «وكان لا يعاظل بين الكلام»[(٣)]، فإذا تداخل الكلام وركب بعضه بعضاً صعُب على المتلقي فهم طريقة بنائه منذ الوهلة الأولى، وهذا ما يولّد الركاكة، ومثال ذلك قول الشاعر[(٤)]:

يتوه الضوّ في ليلٍ من الظلما فـ بعضه تاه

فإنك في هذا الشّطر لن تعرف منذ القراءة الأولى ما الذي تاه، ومن الذي تاه في الآخر، حتى تعيد القراءة وتتأنى وتفصل الكلام المتداخل بعضه عن بعض.

**السبب الثالث عشر:** التكلف، وهو مجاوزة الحدّ المعقول والمقبول من تزيين الشعر بأية أداة من أدوات الزينة كالجناس والطباق والترصيع والاستعارة، أو بأية أداة أخرى حتى لو لم تذكر.

والتكلف في الكلام عموماً أمر مذموم في الطبع والشرع والعرف، وفي الحديث: «هلك المتنطعون»[(٥)] وفي الحديث الآخر: «.. وإن أبغضكم إلي، وأبعدكم عني منزلاً

---

(١) عمر بن الخطاب بن نفيل بن عبد العزى القرشي، أبو حفص، الفاروق، أحد أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم المقربين، وثاني الخلفاء الراشدين، أسلم السنة السادسة للنبوة، كان شجاعاً جريئاً في الحق، فهاجر إلى المدينة النبوية علانية، تولى الخلافة بعد أبي بكر الصديق، وتوفي سنة ٢٣هـ. الصلابي، علي محمد، أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، مكتبة الموسوعة الشاملة الإلكترونية ٢٠٠١: ص٦.

(٢) زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني، من مضر، حكيم الشعراء في الجاهلية، وفي أئمة الأدب من يفضله على شعراء العرب كافة، قيل: كان ينظم القصيدة في شهر وينقحها ويهذبها في سنة فكانت قصائده تسمى (الحوليات)، أشهر شعره معلقته التي مطلعها: أمن أم أوفى دمنة لم تكلم، توفي قرابة عام ١٣ ق.هـ. الأعلام، الزركلي: ٥٢/٣.

(٣) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (٢٧٦هـ) غريب الحديث، ط١، م٣، مطبعة العاني – بغداد ١٣٩٧هـ (تحقيق: د. عبدالله الجبوري): ٣٤/٢.

(٤) عبدالله الكايد، شاعر شعبي سعودي شاب.

(٥) مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج (٢٦١هـ)، الجامع الصحيح، ٨م، دار الجيل – بيروت، كتاب العلم، باب هلك المتنطعون، حديث رقم (٦٩٥٥): ٥٨/٨.

يوم القيامة، الثرثارون والمتشدقون والمتفيهقون...»[1].

قال شراح الحديث في معنى المتنطعين: «هم المُتَعَمّقون المُغالون في الكلام، المتكلّمون بأقْصَى حُلوقهم. مأخوذ من النِّطَع، وهو الغارُ الأَعْلى من الفَم، ثم استُعْمِل في كلِ تَعَمُّق قولاً وفعلاً»[2].

وقال ابن عثيمين[3] في شرح المتشدّقين: «المتشدّق هو الذي يتكلم بملء شدقيه، تجده يتكلم وكأنه أفصح العرب تكبراً وتبختراً، ومن ذلك من يتكلم باللغة العربية أمام العامة، فإن العامة لا يعرفون اللغة العربية، ولو تكلمت بينهم باللغة العربية لعدّوا ذلك من باب التشدق في الكلام والتنطع»[4].

ويذكرنا هذا بعيب تفصيح القصيدة النبطية الذي ذكرنا من أسبابه استعراض الشاعر أمام جمهوره المتدني في التعليم بتطريز قصيدته ببعض الجُمل الفصيحة، والإعراب بالضم والنصب والكسر، وهذا من التشدق.

فأي إجراء يدخله الشاعر على القصيدة يخرجها من نسق الكلام الطبيعي يعد تكلفاً.

وقد سمع إسحاق الموصلي[5] أبا تمام ينشد هذا البيت:

المجدُ لا يرضى بأن ترضى بأن
يرضى المؤمل منك إلا بالرضا

فقال له: يا هذا، لقد شققت على نفسك، إن الشعر لأقرب مما تظن.

وبالفعل فإن الشعر أقرب وأسهل من الذهاب بعيداً للبحث في حوافّ الكلام عن لفظ مغاير.

---

(١) ابن حبان، محمد بن حبان (٣٥٤هـ) صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان، ط٢، ١٨م، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٩٣ (تحقيق: شعيب الأرناؤوط) كتاب الحظر والإباحة، حديث رقم (٥٥٥٧): ٣٦٨/١٢. وقال شعيب الأرناؤوط: حديث صحيح.

(٢) ابن الأثير، المبارك بن محمد، مجد الدين (٦٠٦هـ) النهاية في غريب الحديث والأثر، م٥، (تحقيق: محمود محمد الطناحي) المكتبة الإسلامية: ٧٤/٥.

(٣) محمد بن صالح العثيمين، أحد أعلام القصيم في الفقه والعلم، عضو هيئة كبار العلماء في المملكة العربية السعودية، توفي سنة ٢٠٠١م.

(٤) العثيمين، محمد بن صالح، شرح رياض الصالحين، ٧م، ط١، دار الوطن – الرياض – ١٤١٦هـ: ٢٧٦/٦.

(٥) إسحاق بن إبراهيم الموصلي، ابن النديم (١٥٥هـ-٢٣٥هـ) من أشهر ندماء الخلفاء، تفرد بصناعة الغناء، وكان عالماً باللغة والموسيقى والتاريخ وعلوم الدين وعلم الكلام. الزركلي، الأعلام: ٢٩٢/١.

ويمكن التمثيل على ذلك بقول الشاعر[1]:

وفاي يسولف السالف قبل تتآلف الأفياء

وقبل يتخالف المتآلف من آيات آياتي

ففي هذا البيت تكلف الشاعر كثيراً ليضم «يسولف» إلى «السالف» برابط المجانسة في اللفظ، وبين «السالف» و«تتآلف» برابط السجعة، وبين «تتآلف» و«الأفياء» برابط التقارب اللفظي، كما تكلف أيضاً في الشطر الثاني ليورد المتآلف والمتخالف من الآيات ليعقد بينها وبين ما سبق في الشطر الأول ما يستطيعه من صلة، وبهذا تجاوز الشعر الأقرب مما يظن كما قال أبو إسحاق الموصلي.

ومن التكلف في الاستعارة حتى فقدت الصلة بين المستعار والمستعار له [2] قول الشاعر[3]:

على رصيف الشمس في رحلة الذات

ناداك تيار الغرام ووقفتي

فاستعارة الرصيف للشمس استعارة متكلفة جداً، مما حدا شاعراً[4] آخر إلى أن يهزأ بهذه الاستعارة وأمثالها بقصيدة ساخرة منها:

يا رصيف الشمس يا نهود البحر يالله العقيلة

بعثريني مدري ويش الشيح وهروج النخالة

شمعدان الفجل واقواس الخراط المستحيلة

وزقزقة بنفسج الكركم وجنحان البقالة

**٩ ـ الرداءة:** والرداءة عكس الجودة، وتكون كما يلي:

أ ـ رداءة الفكرة، كما مرّ معنا في عيوب الفكرة.

ب ـ رداءة المفردة، كما مرّ معنا في عيوب المفردة.

ج ـ رداءة الصورة، كما في قول الشاعرة[5]:

---

(١) خالد صالح الحربي، شاعر شعبي سعودي.

(٢) انظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٧: ص ٢٢٩.

(٣) عناد المطيري، شاعر شعبي سعودي.

(٤) مانع بن شلحاط العجمي، شاعر شعبي من شعراء المحاورة.

(٥) نوض سدير، اسم مستعار لشاعرة شعبية سعودية.

إلى من وجهت كف المرض يمّك أظافرها

فالتعبير عن توجيه كف المرض أصابعها أو مخالبها جاء رديئاً في كلمة أظافرها.

د ـ رداءة الإنشاء، كما في قول الشاعر[1]:

علّمت عيني قصة الشرب والزاد

وحكاية القمري بخضر الجرايد

فليس هناك قصة تُدعى قصة الشرب والزاد، ولا حكاية تعرف بحكاية القمري بخضر الجرائد، وإنما الأمر ضرورة القافية مع رداءة في الإنشاء أوهمت المتلقي والشاعر قبله أن هناك قصة وحكاية تستحقان الذكر.

وقد يكون الشعر رديئاً لأنه كلام رديء في مجمله كبناء شعري ولا يرتفع إلى مستوى الشعر، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

هلا بعمري هلا بروحي هلا باللي تذوبني

هلا بمن عطرها يملا علي دنياي وايامي

فهذا البيت كاد أن يكون كلاماً عادياً لا قيمة له، يقوله الشخص كثيراً في الحياة اليومية، وليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية، ففيه عيب التقريرية المغلظة.

وإذا اشتدت التقريرية انتقل الكلام من الشعر إلى لغو الحديث، ويسميها صاحب البديع في نقد الشعر: الرذالة، فيقول: «اعلم أن الرذالة هو أن يكون المعنى لا يراد ولا يستفاد، مثل قول بعض العرب:

زياد بن عونٍ عينه تحت حاجبه

وأسنانه بيضٌ وقد طر شاربهُ

وقال آخر:

إذا ما الخبزُ تأدمه بلحم

فذاك أمانة اللهِ الثريد»[3].

وقد تستعمل هذه الطريقة في الشعر للمزح وإضحاك الناس، ومن ذلك قول الشاعر[4]:

---

(١) ضيدان المريخي، شاعر شعبي كويتي، من نجوم مجلة المختلف، شارك في برنامج شاعر المليون الثالث.

(٢) فيصل اليامي، إعلامي وشاعر شعبي سعودي.

(٣) أسامة بن منقد، البديع في نقد الشعر: ٣٧.

(٤) سعد بن جدلان الأكلبي، شاعر شعبي سعودي من رموز المدرسة الكلاسيكية.

يا راكب اللي دركسونه دركسون

ومكينته تحت كبّوته مكينة

وسويكه سويك والطبلون طبلون

ويساره يسار ويمينه يمينه

**١٠ ـ الغلط**: وله ثلاثة أنواع:

أ ـ الغلط في الخبر، وذلك حين يغلط الشاعر في معلومة ثابتة أو علم مستقرّ، وقد كان العرب منذ عرفوا الشعر يتوخّون فيه «شرف المعنى وصحته»،[١] ولذا «اشترطوا أن لا يخالف المعنى الحقيقة التاريخية المعروفة، أو العرف السائد، أو العرف اللغوي»[٢].

ومن الغلط في الشعر النبطي قول الشاعر[٣] في قصيدة الطيارة الطويلة التي سبق تناولها:

.. من طائرات طراز ميج أربع مراوح واربعة متحركات

من نوع سبعمية وسبعة وارد امريكا وصنع فرانكفورت.. إلخ

فهنا خلط الشاعر خلطاً كثيراً بين أنواع الطائرات والدول، فطائرة الميج روسية الصنع، وهي طائرة حربية نفاثة بلا مراوح، ولم تستوردها أمريكا يوماً ما، وفرانكفورت مدينة ألمانية، وألمانيا لم تصنع الطائرة، والنوع «سبعمية وسبعة» تابع لطائرة أخرى هي البوينغ المدنية.

ب ـ الغلط في التقدير، فيتوهّم الشاعر حكماً يقدّره في الكلام بشكل مغلوط، ومن ذلك قول الشاعر[٤] موجهاً خطابه لشجر الطلح متسائلاً عن طيره الضائع:

أنشدك باللي منبتك بالسوافي

عساه في خيرٍ ولا فيه سيّة

والغلط في قوله أن الطلح يَنبت بالسوافي، إذ إن السوافي هي الريح التي تسفي الآثار، بمعنى تذرو الرمل عند هبوبها فيمحي الآثار، وهذا الغالب في استعمال كلمة

---

(١) المرزوقي، أحمد بن محمد (٤١٢هـ)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ٤م، ط١، دار الكتب العلمية - بيروت - ٢٠٠٣م: ١٠/١.

(٢) وحيد صبحي كبّابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٩٧م: ص٧٠.

(٣) حمد بن هادي المسردي القحطاني (١٣٦٠هـ - ١٤١٢هـ)، شاعر نبطي من جنوب السعودية.

(٤) حمد السعيد، شاعر وناقد شعبي، أحد أعضاء لجنة التحكيم في برنامج شاعر المليون.

«السوايف»، لكن الشاعر هنا يجعلها العامل الرئيسي في إنبات الشجرة كالماء، وهذا غلط، وإن كان الهواء عاملاً من عوامل حياة الأشجار لكنه ليس الأهم الذي يذكر في هذا الشأن، فكيف إذا جاء مخبأ خلف كلمة السوايف ذات المعنى المختلف.

ج ـ الغلط في التعبير، ومثال ذلك قول الشاعر [1]:

الثوب دامه ما يجي في مقاسك

الثوب ودك رقعته منه وفيه

ففي هذا التعبير غلط أسلوبي فاحش، إذ إن الشطرين لا شأن لأحدهما بالآخر، وقد جمع الشاعر بينهما بأداة شرط في قوله «دامه»، ويكون المعنى كما يلي: بما أن الثوب لا يأتي على مقاسك، فالأفضل أن تكون رقعته منه وفيه، ما العلاقة؟ هذا غلط.

والحقيقة أن الشطر الثاني جملة تامة غير مشروطة ومنفصلة تماماً عن الشطر الأول، أما الشطر الأول فهو جملة مشروطة لم يكتمل جواب شرطها.

١١ ـ **القوالب الجاهزة:** والمقصود بها تلك الكلمات أو الجمل التي شاع استعمالها لأهداف محددة في القصيدة، واستعمال الشاعر لها نوع من الاتكال والخمول الأدبي الذي يُفقد قصيدته الأصالة والتفرد، تماماً مثل السرقة، ولكن بحسن نية، والمطلوب من الشاعر أن يكون عمله الأدبي أصيلاً في فكرته وبنائه وأسلوبه تبعاً لأصالة التجربة الشعرية [2]، يبتكر المادة الشعرية ابتكاراً، لدرجة أنه عند ذكرها يذكر الناس اسمه.

والقوالب الجاهزة كثيرة غير محصورة، كما أنها متعددة بتعدد مواضيعها ومواقعها في القصيدة، وسأذكر أشهر القوالب الجاهزة بناء على أشهر المواضيع الشعرية كما يلي:

- **الافتتاحية:**

قال الذي، يقول من هو، بديت باسم الله، راكب اللي، يا راكب من عندنا، قم يا نديبي، هات القلم، ألا يا هجوسي، يا هاجسي، يا وجودي، يا ونتي، يا عين، يا ليل، يا قلب، البارحة، تل قلبي، يا هيه..

- **المفاتيح والوسائط:**

أنا أشهد أن، ومن عقب ذا، عقبه، ومن بعد هذا، ما لي جدى، عداد، عدّ ما، يا كود.

---

(١) بسام سليمان الفليح، شاعر شعبي سعودي.

(٢) انظر: ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٠م: ص١٥.

• **الحشو:**

تخيل ! حتى الحشو له قوالب أيضاً، ومنها:

لا لا، اليوم، والله،، آه، حيل، يا ناس، يا جماعة، يا هيه، هيه يا اللي، والنداءات الزائدة بكل أشكالها.

• **الغزل:**

❖ **الوصف الغزلي:**

أتلع الجيد، أريش العين، كحيل العين، العيون السود، ضامر السرجوف، مايس القد، ظريف الطول، أبو جديل، غض النهد، لطيف الحشا، لطيف الروح، أبو ثمان، مبيسم، نابي الأرداف، دقيق المعنق، الريم، الخشم سلة سيف، سيد العشاق، أغلى المحبين، وليفي، كامل الزين، الصاحب اللي، يا زين.

❖ **مواضيع الغزل:**

نهار الفراق، ساكن الأعماق، جسم بلا روح.

• **الوصف:**

ذعذع الغربي، أزرق الدمع، جزل المثايل، عيدين وهذا الثالث.

• **الحكم والأمثال:**

طرد المقفين، زمزم والحطيم، حكاية الحر والبوم، حكاية الذئب والثعلب أو الفهد والقط، حكاية الزرع والحصاد، الأمثال الدارجة: هذا بلا ابوك يا عقاب، ما قل دل، ما يرد الكريم إلا اللئيم..إلخ.

• **الشكوى والمناجاة:**

ما ذاق النوم، لذيذ الرقاد، ما تهنى بمرقد، أعد النجوم، أقنب قنيب الذيب، نومي على راس كوعي.

• **الفخر والمدح:**

وافين الأشبار، كعام المعادي، ذباحة الحيل، يذري ذراها، حلحيل، زيزوم، منعور، يدمح الزلة، لا ثار عج ودخان، نهار الكون، قب الأمهار، حماية التالي، الذيب سرحان.

• **الرثاء:**

علم لفاني، تحت الثرى.

• **الخاتمة:**

وختامها، واختم، وصلوا..

وبالطبع ليست هذه كل القوالب الجاهزة في الشعر النبطي، ولا يمكنني إحصاءها ولا أريد، لكنني أرسم إطاراً عاماً لها، وأدلّل عليه ببعض الأمثلة، فإذا وجد القارىء في القصيدة أية عبارة من قبيل القالب الجاهز فإنه سيميزها ويلحق بها الحكم، سواء ذكرت العبارة هنا أم لم أذكرها.

وبالطبع ليس مجرد ورود إحدى هذه العبارات دليلاً صارخاً على وجود العيب، وإنما هذه مظانّه على الأعم الأغلب فقط.

# الفصل الثاني (التطبيقي)

المبحث الأول: تشريح النصوص

النص الأول: أحسنت صنعاً، محمد الشمري (السعودية)

النص الثاني: على ومضة، بشاير الشيباني، (الكويت)

النص الثالث: كفاية، منيرة سبت (البحرين)

المبحث الثاني: دراسة نقدية تطبيقية لشعر محمد بن فطيس المري (قطر)

## النص الأول:

# أحسنت صنعا

• شعر: محمد الشمري، السعودية

أقديت يا خلي وأحسنت صنعا ... اقديت في قلبٍ هدا لك عروقه

تجرح وتسلى وتشعل القلب شمعا ... ترحل وتسقي شارب الحب موقه

كم ليلةٍ فاضت من اجلك بدمعا ... وكم دمعةٍ لاجلك تذارف سبوقة

كم طخمةٍ ذابت وكم بنت ولعا ... يرجن غرامي وقولهن به شهوقه

كم فاتنة رابت وكم بنت دلعا ... والقلب عيّا يبدلك بمخلوقة

لؤلؤ غلاك بداخلي يشع شعّا ... شعة لآلىء ترخص الذهب وسوقه

حسباك ربي كيف تدله وتنعا ... وتحسن عزا حبي بليلة شروقه

سهم الجفا في خافقي منه رمعا ... رمعة فطين ولا به لغزٍ يعوقه

ليت الهوى يملك محاكم بشرعا ... يعدل ويوفي كل عاشق حقوقه

خلٍّ ظلمني بالهوى دون مرعا ... وانا اللي راعيته سنين بشوقه

خلٍّ جفاوي يشلع القلب شلعا ... نشّف وريدي والخطاوي معوقة

يا فهيد كانت غايتي بنت سنعا ... تحشم غلا حبي ولا هي نفوقة

واليوم خانت وانكسر فيني ضلعا ... والحب غطى خافقي مع عروقه

يا فهيد لا تشره ليا شفت دمعا ... الحب ما يرحم ولا به رفوقة

**التشريح:**

أقديت يا خلي وأحسنت صنعا

أقديت في قلب هدا لك عروقه

ـ أحسنت صنعاً: لفظة فصيحة أدخلت على كلام شعبي بلا مبرر، وهذا عيب تفصيح القصيدة النبطية.

ـ أقديت: جاءت الثانية مكررة للأولى تكراراً غير مباشر، مع إمكانية عدم الوقوع في هذا العيب.

تجرح وتسلى وتشعل القلب شمعا

ترحل وتسقي شارب الحب موقه

ـ فكرة البيت شائعة حد الاستهلاك، وهي الفكرة الأولية التي يجتازها كل مبتدئ للشعر الغزلي، إذ يشتكي العاشق من جرح القلب واشتعاله وسكب الدموع وعدم اهتمام الحبيب.

ـ شمعا: الألف حرف زائد على القافية وملحق بها للضرورة، وهذا أحد العيوب الخاصة بالقافية.

ـ شمعا: فيه عيب قصور اللفظ عن المعنى، إذ أراد الشاعر تعظيم حجم معاناة العاشق باشتعال قلبه اشتعالاً، أو إشعال النيران في قلبه، فاضطرته القافية أن يكون المشتعل في قلبه مجرد شمع، والشمع لا يفيد عظم الاشتعال.

كم ليلةٍ فاضت من اجلك بدمعا

وكم دمعةٍ لاجلك تذارف سبوقة

ـ فكرة البيت شائعة ولا جديد فيها.

ـ بدمعا: الألف زائدة كسابقتها.

ـ دمعة: فيها تكرار غير مباشر لكلمة «بدمعا» السابقة.

ـ تذارف: صيغة تستخدم للجمع لكنه استخدمها للمفرد، أي الدمعة، والصحيح تذرف للمفرد، لكنه جاء بـ «تذارف» لضرورة الوزن.

ـ سبوقة: خطأ لغوي، والصحيح والشائع في الكلام العربي، وحتى في اللهجة الشعبية، أن يقال «سبوق» للأنثى، مثل ناقة سابق وسبوق.

كم طخمةٍ ذابت وكم بنت ولعا

يرجن غرامي وقولهن به شهوقة

ـ طخمة: تعاب بأنها مفردة ثقيلة اللفظ سوقية لا تسمو إلى جلال الشعر، وهي وصف للمرأة الجميلة، لكنها لا تستعمل إلا في المجالس الشبابية والحديث الهزلي.

ـ كم طخمة وكم بنت: هذا حشو، إذ يغني بعض الكلام عن الآخر، لأنهما بالمعنى نفسه.

ـ ولعا: هذه الصيغة ليست مستعملة في الكلام المعروف، وهي إما من تحوير الكلمات، وبهذا أراد الشاعر مولعة فاضطرته القافية، أو هي صيغة خاصة بلهجة الشاعر، أو صاغها على وزن فعلى الفصيحة، وبهذا وقع في توحش المفردة.

ـ وقولهن: الواو تسبب ثقلاً في الوزن.

ـ وقولهن به شهوقة: أراد أن هؤلاء النسوة يرتبكن في الكلام إليه لفرط شغفهن به، فجاء بالشهيق في القول، وهذا إنشاء رديء.

ـ شهوقة: تحوير لكلمة شهقة.

كم فاتنة رابت وكم بنت دلعا

والقلب عيّا يبدلك بمخلوقة

ـ كم فاتنة رابت وكم بنت دلعا: تكرر هذا البناء المبدوء بصيغة السؤال، لكنه قد يعذر لإفادة التعداد، أما الذي لا يعذر فهو تكرار البناء التفصيلي في الشطرين الأولين من البيتين الثالث والرابع كما يلي:

كم طخمة ذابت وكم بنت ولعا

كم فاتنةٍ رابت وكم بنت دلعا

ـ دلعا: فيها ما في سابقتها «ولعا».

لؤلؤ غلاك بداخلي يشع شعا

شعة لآلىء ترخص الذهب وسوقه

ـ بداخلي يشع: فيه ثقل في الوزن يحتم إدغام اليائين ببعضهما.

ـ يشع شعاً: المفعول المطلق مكرر في الشعر لدرجة الاستهلاك، وكان يجب تلافيه.

ـ لؤلؤ غلاك يشع شعة لآلىء: في هذا تشبيه فاسد، إذ لا يصح أن يشبه الشيء بنفسه إلا عند إرادة الندرة، كما لو قيل: ليس مثلك إلا أنت، أما في البيت فإنه شبه إشعاع اللؤلؤ بإشعاع اللؤلؤ.

ـ ترخص الذهب وسوقه: واو العطف تخلق ثقلاً في الوزن يحتم تحوير نطق كلمة الذهب بتسكين الهاء.

حسباك ربي كيف تدله وتنعى

وتحسن عزا حبي بليلة شروقه

ـ حسباك: محرفة من حسبك وحسيبك، وهو من تحوير الكلمات لضرورة الوزن.

ـ تدله وتنعى: عطف تنعى على تدله عطف غير مستقيم، إذ لا يوجد مناسبة في المعنى بين المعطوفين، والحقيقة أن تنعى لا شأن لها بما عطفت عليه، وإنما هي متعلقة بالجملة الآتية في الشطر الثاني.

ـ وتنعى: هذه قافية مستدعاة وليست متناغمة مع صدر البيت الذي سبقها، وقد استدعيت قسراً للحديث عنها في الشطر الثاني البادىء بقوله: وتحسن عزا.

ـ بليلة شروقه: هذا من الغلط في الكلام، إذ الليل والشروق لا يجتمعان، ولا يصح في كلام العقلاء أن يقال ليلة الشروق.

سهم الجفا في خافقي منه رمعا

رمعة فطين ولا به لغزٍ يعوقه

ـ رمعا: الألف من زوائد القوافي.

ـ رمعا: قافية مستدعاة لأجل الشطر اللاحق، ولم يستطع الشاعر خلق أية ألفة بينها وبين معنى الشطر الأول، فأوقعه التكلف في الرداءة، إذ إن كلمة «رمعة» معروفة في إطار التهديف على حل اللغز، ومن ذلك يقال في جلسات الأنس والألغاز بعد ذكر اللغز: عندي رمعة، أي تصويب على الحل قد يصيب وقد يخطىء، فأتى بها الشاعر هنا في الشطر الثاني وتكلف كثيراً ليجعلها ملائمة للشطر الأول، فذكر السهم والجفاء والخافق وزج بـ «رمعا» زجاً بلا رابط لفظي ولا معنوي.

ـ رمعة فطين ولا به: في هذا ثقل في الوزن.

ـ رمعة فطين ولا به لغزٍ يعوقه: هذا التشبيه بين رمعة الفطين في الألغاز ورمعة سهم الجفاء، إن صحت إضافة الرمعة لسهم الجفاء، تشبيه فاسد لعدم المناسبة.

ليت الهوى يملك محاكم بشرعا

يعدل ويوفي كل عاشق حقوقه

ـ محاكم بشرعا: في هذا عسف للفظ، فمن غير المقبول أن تقال هذه الجملة في الكلام العادي فكيف بالشعر، وسبب الوقوع في هذا العيب أن الشاعر أراد استعمال كلمة المحاكم الشرعية، أو محاكم الشرع، وحين لم يتأتَّ له ذلك ضمن شروط الوزن أحالها إلى «محاكم بشرعا».

ـ شرعا: الألف زائدة من زوائد القوافي.

ـ يعدل ويوفي: الضمير المذكر عائد على الشرع المذكور في الشطر الأول، فيما الأكمل أن يؤنث الضمير ليعود على المحاكم.

خلٍّ ظلمني بالهوى دون مرعا

وانا اللي راعيته سنينٍ بشوقه

ـ هذا بيت شاذ عن القطيع، وهو عيبٌ التفكك العضوي في القصيدة، إذ جاء الحديث عن الخل الظالم دون تمهيد ولا رابط، على أنه عند التمحيص سنجد أن الشاعر أتى بذكر الخل هكذا فجأة، وفي وعيه الحديث عن الخل الذي ذكره في البيت الأول، لكن بعد المسافة بينهما جعل الكلام كأنه منقطع لا شأن لأحدهما بالآخر.

ـ مرعا: في هذا تحوير لمفردة مراعاة.

ـ وانا اللي راعيته: في هذا ثقل في الوزن.

ـ بشوقه: هذه القافية فيها خلل متردد بين عدة عيوب، فمرة تشبه القوافي المهمشة التي يؤتى بها لضرورة الوزن والقافية، وهي زائدة عن حاجة المعنى، وحينئذ يكون المعنى المراد: «خلٍّ ظلمني دون مراعاة وأنا الذي راعيته سنين»، ومرة تشبه الإخلال بأصول الكلام، إذ لا يحسن قول مثل هذا الشطر في كلام عادي، ومرة لتناقض الكلام في قوله: «راعيته سنين بشوقه»، فكيف يتصور تمام المراعاة إذا كان الشوق ممتداً لسنين، فلو أحسن العاشق المراعاة لما اشتاق معشوقه سنين طويلة، لأن الشوق لا ينتج إلا عن الحرمان والقطيعة وعدم المراعاة.

خلٍّ جفاوي يشلع القلب شلعا

نشّف وريدي والخطاوي معوقة

ـ يشلع القلب شلعا: المفعول المطلق المستهلك كثيراً في الشعر.

ـ شلعا: الألف زائدة.

ـ والخطاوي معوقة: لا شأن لها بما عطفت عليه وهو نشوف الريق، وهذا يوقع في التفكك.

الخطاوي معوقة: فيها رداءة في الإنشاء، إذ لا تدل الخطى المعوقة على المعنى الذي أراده الشاعر من عذاب الحب.

يا فهيد كانت غايتي بنت سنعا

تحشم غلا حبي ولا هي نفوقة

ـ سنعا: تحوير لكلمة «سنعة».

ـ غلا حبي: هذا من الحشو، إذ تغني إحدى الكلمتين عن الأخرى.

ـ نفوقة: تحوير لكلمة منافقة.

واليوم خانت وانكسر فيني ضلعا

والحب غطى خافقي مع عروقه

ـ فيني ضلعا: فيه ثقل في الوزن.

ـ فيني: استعمال سوقيّ لكلمة فيّ يفضل اجتنابها.

ـ ضلعا: الألف زائدة.

ـ وانكسر فيني ضلعا: فيه قصور للفظ عن المعنى، إذ انكسار الضلع لا يكون نتيجة لخيانة الحبيب، والمناسب لكسر الضلع إما على الحقيقة كالسقوط والارتطام، أو على المجاز كالصدمات وفواجع الدهر المرتبطة بالضعف بعد القوة.

ـ مع عروقه: قافية مستدعاة ولا تفيد معنى جديداً، وإذا غطى الحب القلب فإنه من المفهوم بداهة أنه سيغطي عروقه، وهذا من الحشو.

ـ عروقه: قافية مكررة، لأنها ذكرت في البيت الأول.

يا فهيد لا تشره ليا شفت دمعا

الحب ما يرحم ولا به رفوقة

ـ دمعا: الألف زائدة.

ـ رفوقة: تحوير لكلمة رفق.

## النص الثاني:

# على ومضة شعر

- **بشاير الشيباني، الكويت**

على ومضة انتهى حبه وصار فراقنا عادي

مثل غمضة بها رمشٍ يلامس رمشٍ ويرحل

تجرد كحلي من عيني وساح الخد بسهادي

وصاح الوقت ما امداني أقدم ساعتي أطول

ضحكت بشهقة أحزاني أنا متحطم مرادي

يزيد بداخلي همٍّ على همٍّ وأتحمل

أنا ودي لو ألقاها يدينه وصوته الهاديً

أنا كلي رجا ألقى الدجى في طلته أجمل

عيوني تشبه عيونه ولكن طيبها البادي

حنانه مالي قلبه ولكن طبعه المهمل

حياتي نور هالدنيا نسيت شلونهاً أعيادي

تغيب أيامي وتشرق وأنا فغيبوبتي منهل

يصافح حزني أحزانه وترثي أفراحي فؤادي

وصوت ألحانها جروحي تعالى عزفَها وطوّل

نحيبي آه يا دموعي قتلتي لحظة رقادي

نساني حلمي خلاني بواقع فيه أنا أجهل

على ومضة انتهى حبه وصار فراقنا عادي

مثل غمضة بها رمشٍ يلامس رمشٍ ويرحل

على ومضة انتهى حبه و صار فراقنا عادي

- على ومضة: هذا عسف للفظ، إذ الصحيح أن يقال في مثل هذا السياق: في ومضة لا على ومضة، ولكن الوزن أجبر الشاعرة على إدارج «على» مكان «في».

- على ومضا: تبعاً للهجة الحضرية، فتفادت الشاعرة الثقل في الوزن بتحويل

التاء المربوطة في «ومضة» إلى ألف خفيفة، وهو عدول اضطراري لسلامة الوزن، لذا فالكلمة مترددة بين الثقل في الوزن على نطقها الأصلي وتحوير المفردات إن حولناها على طريقة النطق الحضري.

مثل غمضة بها رمشٍ يلامس رمشٍ و يرحل

ـ رمشٍ يلامس رمشٍ: هذا التنكير والتنوين المتعاقب في كلمة رمش ركيك، لأنه ليس من صيغ الكلام الطبيعي الذي يتحدث به الناس.

ـ ويرحل: مجيء «يرحل» وصفاً لصورة انفكاك الرمش عن الرمش في الغمضة وصف رديء.

تجرد كحلي من عيني و ساح الخد بسهادي

ـ تجرد كحلي من عيني: الياء في «كحلي» زائدة عن الوزن وتسبب ثقلاً فيه.

ـ تجرد كحلي من عيني: في هذا غلط في التعبير، إذ إن المقصود تجردت عيني من كحلي، وليس قلب اللفظ مقصوداً لعدم فائدة ذلك.

ضحكت بشهقة أحزاني أنا متحطم مرادي

ـ أنا متحطم مرادي: فيه تقديم وتأخير، والصحيح أنا مرادي متحطم.

ـ أنا متحطم مرادي: فيه من فساد الوصف ما فيه، فالتحطم ليس هو الوصف الأمثل حين يكون الحديث عن المراد.

يزيد بداخلي همٍّ على همٍّ و أتحمل

ـ همٍّ على همٍّ: يلحقها ما لحق سابقتها «رمشٍ على رمشٍ»، كما أن هذا التكرار في البناء يبعث على الملل.

ـ وأتحمل: فيه همز، والهمزة ضعف في الشعر النبطي.

أنا ودي لو ألقاها يدينه و صوته الهادي

ـ أنا ودي: «أنا» في هذا الموضع حشو يمكن الاستغناء عنها بالبدء مباشرة بعبارة: ودي.

ـ ألقاها يدينه: تقديم الضمير على الاسم في هذه العبارة حشو سببته ضرورة الوزن.

ـ يدينه: ضرورة الوزن تحتم تحويل الهاء في «يدينه» إلى ألف خفيفة، والضرورة نقص.

أنا كلي رجا ألقى الدجى في طلته أجمل

ـ أنا كلي رجا: أيضا جاءت «أنا» هنا زائدة يمكن الاستغناء عنها.

ـ أجمل: همزة قطع تعيب القصيدة النبطية.

حياتي نور هالدنيا نسيت شلونها أعيادي

ـ المقصود الفعلي من هذا الشطر يبدأ من كلمة «نسيت»، لذا فإن النداءات التي ابتدىء بها الشطر «حياتي» و «نور هالدنيا» كلها حشو لسد فراغ البحر العروضي، كما أن هذه الأوصاف «حياتي نور هالدنيا» من صيغ الكلام الغزلي المكرر على مر سنين الشعر النبطي، فهي من القوالب الجاهزة المعيبة.

ـ شلونها أعيادي: هنا جاء ذكر الضمير والاسم معاً، وهو حشو كسابقه.

تغيب أيامي وتشرق وأنا فغيبوبتي منهل

ـ منهل: منهل لأي شيء؟ للأحزان والهموم ونحو ذلك؟، فهنا قصر الوزن عن تمام اللفظ، فبترت الشاعرة الكلام قبل أن يكتمل، وهذا ما أوقع في الركاكة.

وصوت ألحانها جروحي تعالى عزفَها وطوّل

ـ ألحانها جروحي: تقدم الضمير ثم جاء الاسم بعده كما مرّ، وهذا عيب مستقل، إلا أن تكرار هذا البناء أوقع النص أيضاً في عيب التكرار غير المباشر.

كما أن العبارة عند ترتيبها بلا تقديم وتأخير عبارة مثقلة بكثرة الإضافات، فهي كما يلي: تعالى عزف صوت ألحان جروحي، ولا يخفى ثقل هذه الإضافات المتتابعة، مما يسبب الركاكة في الشعر.

نساني حلمي خلاني بواقع فيه أنا أجهل

ـ حلمي خلاني: فيه زيادة في الوزن.

ـ أنا أجهل: أنا زائدة، وهذا أحد أشكال الحشو.

ـ أجهل: فيه همزة قطع، وهي معيبة في الشعر النبطي.

## عيوب مجملة في القصيدة

ـ الإخلاء: وهو خلو القصيدة بأكملها من ابتكار فكرة أو صورة أو إجراء شعري، إنما سارت القصيدة من البداية إلى النهاية متكئة فقط على توافر عنصريِ الوزن والقافية، وهذا ليس بكافٍ لإنجاح القصيدة.

ـ الوزن: تكرار التقسيمِ العروضي في معظم أبيات القصيدة، والمقصود أن الشاعرة

تقسم الشطر الذي هو: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن، إلى قسمين، كل منهما مفاعيلن مفاعيلن، ويكون القسم الأول جملة كلامية تامة ومستقلة، تستأنف القسم الثاني بعدها في جملة كلامية تامة مستقلة أيضاً على وزن مفاعيلن مفاعيلن، مثل: على ومضة انتهى حبه، تجرد كحلي من عيني، ضحكت بشهقة أحزاني، نسيت شلونها أعيادي،.. إلخ.

ـ تكرار البيت الأخير: لم يكن هناك مبرر لتكرار البيت الأول في نهاية القصيدة.

## النص الثالث:

# كفاية

**• شعر: منيرة سبت، البحرين**

كفايـة زعلنـا طـوّل حبيبي حـنّ لـي شـوي
تــرانـي من بعد زعلك أنا دنيــاي مـا بيهــا
تـراها دنيتي ظلمــة بدونـك لا سنا لا ضي
بـدونك منهو يا عمري حياتي منهو يضـويهــا
حبيبي كل ما تطري أحس قلبي يصيبه شي
وأشـوف طيوفك بعيني تجيني قبل ما اطريها
حيـاتي كلها لاجلك وحبـك يا الغـلا لـي في
وروحـي بالـرضـا جاتـك لأنــك أنـت غـاليهـا
كفـايـة يا هـنـا عـمـري كواني هالمفـارق كـي
جـروحـي زادت بقـلبي وقـربـك بـس يشفيـهـا
كـأنـي روضـةٍ عطشـى وحبـك نبعهـا والـري
زهـرهـا جفـت أوراقــه مـتـى تـرجـع وترويهـا
تعـال نعيـد ذكـرانا ونطـوي هالمفـارق طـي
تعـال نجـدد الـذكرى بـإسـم الحـب نحييـهـا
كفاية يا بعد عمـري طلبـتك حـنّ لي شـوي
تـرانـي عفـت هـالـدنيـا لأنــك أنـت مـوفيـهـا

**التشريح:**

- عدد الأبيات: ٨ (قليلة).
- القافية الأخيرة: يها (مستهلكة).

تراني من بعد زعلك أنا دنياي ما بيها

- زعْلك: كي يستقيم الوزن تماماً يجب قراءة الكلمة بتسكين العين، وهو تحوير

للطريقة الصحيحة لنطق الكلمة في اللهجة الشعبية، فهي تنطق بإحدى طريقتين في اللهجة الخليجية، إما بتسكين الزاي وفتح العين وكسر اللام هكذا: زْعَلِك (إزعلك)، أو بفتح الزاي والعين وتسكين اللام هكذا: زَعَلْك، أما الطريقة التي أحدثتها الشاعرة فهي مجرد تحريف غير مبرر للتماشي مع الوزن.

ـ أنا: هنا زائدة عن المعنى الشعري، وقد أدرجت بناء على ما يتطلبه الوزن الشعري للشطر، فقط لهذا السبب، والدليل أن المعنى يستقيم دون هذه «الأنا» الطفيلية، لذا بإمكاننا أن نقول: «تراني من بعد زعلك دنياي مابيها».

تراها دنيتي ظلمة بدونك لا سنا لا ضي

ـ تراها: جاء قبلها في البيت السابق: تراني، وهذا من التكرار المعيب.

ـ لا سنا لا ضي: ما المعنى الجديد الذي أضافته إحدى هاتين المفردتين ولم تفده المفردة الأخرى؟ لا شيء، خصوصاً حين توضعان مقابل مفردة واحدة (ظلمة)، وهذا مما يوقع الأسلوب في عيب الحشو.

بدونك من هو يا عمري حياتي من هو يضويها

ـ بهذه الطريقة كثفت الشاعرة أدوات التكرار والحشو اللفظي، فقد ملأت المساحة العروضية للشطر الشعري بمفردات زائدة على المعنى أو مكررة في اللفظ، فالمعنى الخام لهذا الشطر هو: «بدونك حياتي من يضويها»، إلا أن الشاعرة صفت العديد من الكلمات كي تدفع بالبحر العروضي إلى شاطىء السلامة على حساب المعنى والقوة الشعرية، والكلمات الزائدة هي: من هو، يا عمري.

حبيبي كل ما تطري أحسّ قلبي يصيبه شي

ـ أحس: أصل الكلمة «أحسّ» بتشديد السين، إلا أن الشاعرة تخففت من هذا التشديد لأحد سببين:

الأول: أن التشديد سيخلق ثقلاً في الوزن، وبذلك يكون العيب هو تحوير المفردة إلى ما يتناسب مع الوزن.

الثاني: قد يكون ذلك تبعاً لطريقة الشاعرة في نطق هذه الكلمة تبعاً للهجتها المحلية، وهذا من كتابة الشعر على اللهجة الحضرية.

وأشوف طيوفك بعيني تجيني قبل ما اطريها

ـ وأشوف طيوفك بعيني: هذه تقريرية، والشعر لا يقبل التقريرية، ومفاد ذلك أن الشوف (الرؤية) يكون عن طريق العين حقيقة، وهو المتبادر للذهن ابتداء، فلماذا

تؤكد الشاعرة هذا المعنى المتبادر للذهن بذكره صراحة؟

بينما يمكن قبول مثل هذا التصريح لغايات أخرى، كما لو أراد الشاعر تأكيد أمر للمبالغة والتهويل، كمن يقول: شفت الموت بعيني، وهكذا.

حياتي كلها لاجلك وحبك يا الغلا لي في

وروحي بالرضا جاتك لأنك أنت غاليها

ـ الفكرة هنا مستعملة حد الاستهلاك، «حياتي كلها لاجلك، حبك لي فيّ، وروحي جاتك»، أنت غاليها، كلها من الأفكار الشعرية المستهلكة.

ـ كأني روضةٍ عطشى وحبك نبعها والري

ـ كأني: الشعرُ النبطي لا يتوافق كثيراً مع الهمز.

ـ نبعها والري: هذا التكرار لا يفيد شيئاً سوى الحشو، تماماً كالسنا والضي في البيت الثاني.

تعال نعيد ذكرانا ونطوي هالمفارق طي

ـ قبلها كان: كواني هالمفارق كي، وهذا التشابه في الصوت والصيغة أوقع في التكرار، وهو تكرار البناء.

تراني عفت هالدنيا لأنك أنت موفيها

ـ قبلها كان: وروحي بالرضا جاتك لأنك أنت غاليها، وهذا أيضاً تكرار في البناء يوقع النص في محدودية الصورة والكلمة، بالرغم من سعة المعجم الشعري لمثل هذه القافية.

ـ لأنك أنت: همزتان متتاليتان تعمقان عيب الهمز في الشعر النبطي.

ـ موفيها: لهجة حضرية لا تناسب القصيدة النبطية.

## المبحث الثاني

## عناصر القوة والضعف في شعر ابن فطيس

• **عناصر القوة:**

يعتمد ابن فطيس في قوته الشعرية على عوامل ثلاثة:

١ ـ الجزالة، وهي انسيابية اللفظ وتماسكه في البيت الواحد، مع الحفاظ على قوة مفرداته. وبعض أنواع الجزالة تعتمد على اقتباس التراكيب والعبارات الدارجة، وأمثلة الجزالة في شعره قوله:

ظهر ابن الفجاءة في زمانه

وانا ابن فطيس تظهرني ذراعي

ـ وقوله:

أدوّر الفرحة مع اللي يسهرون

وان ذكروني خذت فنجال وسريت

ـ وقوله:

اللي من لحوم الأوادم ياكلون

وحلوقهم – دفع البلا – متواكلة

عازمهم الشيطان للذنب ويجون

هذا يقطع له وذاك يواكله

ـ وقوله:

واللي تعوص وتضرب الحاجز يسار

تشل في الدنة وترجع بلدها

ـ وقوله:

الموت جاك وهو تقلبه الظنون

ولا لك إلا الصبر وش وداك له؟

ـ وقوله:

وعذرك أنا لاهي يا ويش اللي ألهاك

لاهي ومرٍّ منت لاهي تليهى

ـ وقوله:

المواقف تشخل الناس والطيّب يبين

كل عام يطيح تسعة ويصفا لي وحيد

ـ وقوله:

اسمع ولا أبغي اللي وزانك يسمعون

ـ وقوله:

أمحق وليف ومحبة والا أقول أبرك

ـ وقوله:

يا كثرهم غيره ولكن خبر خير

٢ ـ استعمال الكوميديا في بعض قصائده، وأمثلة ذلك قوله:

رقمك مع الصادر ولا وارد اسواك

والناس في اللي «لم يرد عليها»

ـ وقوله:

ويستر عليه من النحل لا ياكله

ـ وقوله:

يا كثر ما يضرب خويي الطابلون

من كثر ما اكلته مطبات وكليت

ـ وقوله:

وبعض الليالي ودي اسري دون ليت

٣ ـ الاتكاء على غرض شعري نبيل، كعلو الأخلاق، والمروءة، والتدين، والأصالة، وغيرها، وهو وإن كان غرضاً يفصله بعض النقاد كالجرجاني عن جسد القصيدة، إلا أنه حاضر ومؤثر في وعي المتلقي، وأمثلة ذلك قوله:

أغنى العرب من شوف أكاديمي ستار

ـ وقوله:

وعساي ما قصرت في والديني

وعساي ما قارنت من ينفخ الكير

ـ وقوله:

جيت وتعالى الله عمّا يشركون

لولاه (يا مؤمن) لطبك ما اهتديت

ـ وقوله:

وتراثنا من دونه نبيع الأعمار

وقصيدتي تراث أهلنا مددها

ـ وقوله:

فارفع يديك لخالقك لا توضيت

وادعو تراك أقرب إليا صرت ساجد

٤ ـ دقة الوصف، لكن ابن فطيس لم يستثمره كثيراً، والمراد بدقة الوصف: الرؤية المجهرية للتفاصيل الدقيقة في المادة الشعرية، سواء كانت رؤية عامة أو رؤية خاصة بالشاعر، وهو عامل يستعمل في السرد أكثر منه في الشعر، ولكن حين يركز الشاعر بؤرة العدسة الشعرية على المواقف والأشياء في مقطع صغير فإن الصورة تظهر بجمال متميز، والأمثلة على ذلك في قوله:

عازمهم الشيطان للذنب ويجون

هذا يقطع له وذاك يواكله

ـ وقوله:

لا طال ظل العود حزة عشا الطير

ـ وقوله:

يقطّعون أوقاتهم بالتسايير

وشوف المقانيص القديمة بالافلام.

• **عناصر الضعف:**

لضعف ابن فطيس الشعري عوامل ثلاثة أيضاً:

١ ـ كثرة الحشو، ومن ذلك قوله:

غلا ومن فوق الغلا ما هوب دون

حكاه سمعك يجبرك بأرخاك له

ـ وقوله:

الشعر طوقني وانا طوقته

قمت اتمشى به وافك أبوابه

ـ وقوله:

ويا صبر صبري والعواذل يحسبون
إني دلهت من الهوى والا سليت

ـ وقوله:

لي وليف راح جعله ما يهون
هو دوايٍ وداي.. أو داي ودواي

ـ وقوله:

يضيق صدري كل ما جات واسير
ولا يخفف سوج رجلي حنيني

والأمثلة في هذا كثيرة للأسف.

٢ ـ الرداءة في بعض الكلمات أو الصور الشعرية، سواء بسبب رداءة المفردة في ذاتها، أو لإضافة بعض الزوائد عليها، أو لرداءة الجملة، أو الصورة بأكملها، ومثال ذلك قوله:

وتشوف راعي الطير عاف المظاهير
ومن شوفة القمرا وعدٍّ لها صام

ـ وقوله:

كيك وعسل لكن ما هو في صحون
ودعاك من عين الحسود غطاك له

ـ وقوله:

ـ ناكله، في قوله: بين العظام العوج كنك ناكله.

ـ وكلمة صحون السابقة.

ـ وكلمة كشمات، في قوله: يا كثر ما كسرت كشمات وشريت.

ـ وكلمة سجيني بزيادة الياء في قوله: معطى سراحي عقب مانا سجيني.

ـ وكلمة وزيني بزيادة الياء في قوله: ما له على وجه البسيطة وزيني.

وشعر ابن فطيس مليء بهذه الزوائد للأسف.

٣ ـ اعتماده التام على لهجته الدارجة في الشعر، وهذا العامل له فائدته، لكن مضاره أكثر، وفائدته: قوة ملامسة قصائده لأسماع جمهوره من اللهجة نفسها، أما

مضاره فتحجيم خارطة المتلقين والمتذوقين، وإيقاع المتلقي أحياناً في توهم الضعف والركاكة نتيجة الغموض الخاص لأن العبارة غير مسموعة لديه من قبل، ويمكن التمثيل على هذا بقوله:

أمحق وليف ومحبة والا أقول أبرك

وكانت العبارة قوية في إطارها الإقليمي.

ـ وقوله:

يا قربها لو قيل لي يا (عويني)

إذ إن كلمة عويني غير مسموعة لدى الأكثرية خارج إطار لهجة الشاعر.

ـ وقوله: «ناكله»، سابقة الذكر.

ـ وقوله:

لاهي ومرٍّ منت لاهي (تليهى)

فكلمة «تليهى» هنا، وهي المفاعلة من كلمة «لاهي»، غير مسموعة لدى الأكثرية، وإن كان ورودها في هذا المكان كان موفقاً جداً وشاعرياً للغاية لدى من يفهمها.

ومثل هذه الكلمات مقبولة إن تنبه الشاعر إلى عدم الإكثار منها، والدراية بحسن توقيت ذكرها من عدمه.

# الخاتمة

نستخلص من هذا الكتاب أننا إذا أردنا الحكم على قصيدة نبطية وبيان جودتها أو رداءتها فلا بد لنا من معايير فنية مستقرة تحتكم إليها ونعلل الحكم بها، وهذا الكتاب جامع لكل المعايير الفنية التي ينطلق منها الناقد ليحكم على قصيدة ما أنها معيبة.

والمعايير التي أوردتها في هذا الكتاب مستخلصة من كتب النقد القديمة والحديثة، ومن استقصاء نصوص الشعراء المتميزين وطرقهم في تادي بعض العيوب المتفق عليها ضمنياً بينهم.

وعيوب الشعر في هذا الكتاب مقسمة على عناصر القصيدة المكونة لها كما يلي:

- عيوب الفكرة
- عيوب المفردة
- عيوب البحر العروضي
- عيوب القصيدة كاملة (النص)
- عيوب عامة

وضم الفصل الثاني من الكتاب فصلاً تطبيقياً يسقط هذه المعايير النظرية على القصائد، فيبين عيوبها مع ذكر العلة النقدية التي استلزمت الحكم عليها.

وبوجود هذا الكتاب، يكون للشعراء والنقاد مرجع نقدي يحتكمون إليه في صناعة الشعر ونقده.

وأرجو الله السداد والتوفيق.

# فهرس الشعراء النبطيين

| ١٥٧ | محمد الخس | برنامج البادية - إذاعة الكويت | ٣٤ |
|---|---|---|---|
| ١٥٨ | محمد الشمري | نص أحسنت صنعاً | ١٢٥ |
| ١٥٩ | محمد العبد العزيز العرفج | الاخبار لا جتنا تجينا جموع ×× تقطع ضمايرنا بوسط ربوع | ٦٣ |
| ١٦٠ | محمد العوني | هل الهلال وهامل الدمع مدرار ×× لا هل واهمل ماطره كالهلل هل | ٣٠ |
| ١٦١ | محمد الفيحاني | تعالوا وعزوني إخواني من الهوى ×× بمن قص وصلي يوم زمت زوايمه | ٦٣ |
| ١٦٢ | محمد القثامي | وأنا دققت في الموضوع كله ×× جنوبيه وشرقه مع شماله | ١٠٦ |
| ١٦٣ | محمد بخيت المنهالي | أما تجملني بعد رصد الخرايط في الخطط | ٤٨ |
| ١٦٤ | محمد بن فطيس المري | لاهي ومر منت لاهي تليهى | ٧١ |
| ١٦٥ | محمد بن دغش المري | برنامج ركن البادية - إذاعة قطر | ٣٤ |
| ١٦٦ | محمد بن راشد آل مكتوم | أنا مشتاق باكلم حبيبي ×× ولكن للأسف ما كلمتني | ١٠٣ |
| ١٦٧ | محمد بن راشد بن الذيب | في الأرقام نمبر ون قدام نمبر أيت. | ٣٨ |
| ١٦٨ | محمد بن راشد بن الذيب | واضطر أخلي هالقصيدة على آت××نقط نقط فراغ بعدين أيّه | ٧٧ |
| ١٦٩ | محمد بن ساقان | سنين ما ادري وين قلبي من الحبّ | ٦٩ |
| ١٧٠ | محمد بن عبدالله المري | مدّيت يدي عادني باحتضنها ×× فزّيت ليني في حلا النوم نايم | ٢٦ |
| ١٧١ | محمد بن عرير | وربّع شعيبه والسهل، والزبيدي ×× باركانها متفتق بين الازبار | ٥٢ |
| ١٧٢ | محمد بن ملحق المشرافي | الحر ما يجلس على ماكر البوم ×× الحر دايم ماكره بالعلالي | ٨٨ |
| ١٧٣ | محمد جار الله السهلي | سق فديتك كل ما تملك من جنون وغضب | ٤٥ |
| ١٧٤ | محمد صلاح الحربي | يجف وينسطح لو ينبطح في آه خوّاره | ٤٩ |
| ١٧٥ | محمد عمر الهاشمي | لأجل الحب أتكلم وأشرح في حكاويها | ٦٧ |
| ١٧٦ | محمد عيضة الزهراني | أسمع خطاك (ستب باي ستب) من فوق السطر | ٣٧ |
| ١٧٧ | محمد مريبد العازمي | بسم الله ابدي وابتدي نظم قافي ×× أبيات شعر ما عليها خلافي | ٦٤ |
| ١٧٨ | محمد ناصر الشهواني | الله يعين الله يعين الله يعين المبتلي | ٧٨ |
| ١٧٩ | محمد همدان المري | عادك بتحتاج ربعك إلى كسّر ثمك | ٤٥ |
| ١٨٠ | مرشد البذال | برنامج البادية - إذاعة الكويت | ٣٤ |
| ١٨١ | مساعد الراشد | ويبعد عن النفس ضيقات تقالبها ×× ويشيل بالي عن الهوجاس دربيله | ٨٠ |
| ١٨٢ | مساعد الرشيدي | واليا مني ذكرتك قلت طولي يا مشاويري | ٧٥ |
| ١٨٣ | مسعود بن سيحان | بنشدك كانك بخيص بالجواب | ٣٦ |
| ١٨٤ | مسفر بن درام العجمي | عن قرية في وادي من صفاته ×× تحت الجدي والسبّع المرقباتي | ٣٦ |
| ١٨٥ | مشاري المري | شايب مات ولده لاجل ينقذ له غريق | ١١٣ |
| ١٨٦ | مطلق الجبعاء | ويل قلبي منك يا سيد الدلال ×× البشر من طين وأنته من عسل | ٦٩ |
| ١٨٧ | مطلق النومسي | أشكي وأسوق العذر وأقبل ما تقوله إنما | ٩٥ |
| ١٨٨ | مفرح الضمني | برنامج البادية - إذاعة الكويت | ٣٤ |
| ١٨٩ | منيرة سبت | نص كفاية | ١٣٥ |
| ١٩٠ | مهدي بن سعيد | قالت إلى هالحد؟ قلت الوفا كلب | ٤٦ |
| ١٩١ | مهدي ناصر الدوسري | برنامج ركن البادية - إذاعة قطر | ٣٤ |
| ١٩٢ | موسى الخليفي | لون الشفق يرقص على رنة الطار | ٨٤ |
| ١٩٣ | النادرة | ضيع أملها وفيه خابت به ظنون | ١١٠ |
| ١٩٤ | ناصر الفراعنة | تشب يا كلب أش يا حمار واخرس يا خمام | ٤٦ |
| ١٩٥ | ناصر الفراعنة | (قصيدة الإيعاز) بسمك اللهم منزل سورة الأحقاف والأعراف | ٥٨ |
| ١٩٦ | ناصر القحطاني | يمه الغربة وفرقاك ملتمة ×× دمعة العين هذي ما لها داعي | ١١٠ |

| ١٩٧ | ناصر مهدي الدوسري | الله من عين جفا النوم نونها ×× لا أبقى سواد الليل هاجس شجونها | ٦٣ |
|---|---|---|---|
| ١٩٨ | نجر فيصل العتيبي | برنامج البداية - إذاعة الكويت | ٣٤ |
| ١٩٩ | نصار الظفيري | تعذبني حب ذو ابتني قهر ×× وكم قلبها من حبها لقلبي بكى | ٧٦ |
| ٢٠٠ | نهى نبيل | له سكسوكة حلوة بأقصى الوجه مرتسمة | ٤٢ |
| ٢٠١ | نوض سدير | كم غبي يدعي الشعر دود بكل ساع | ١٠١ |
| ٢٠٢ | نوض سدير | إلى من وجهت كف المرض يمي أظافرها | ١١٨ |
| ٢٠٣ | هادي المنصوري | موي يلبي لي جميع المطاليب ×× آمر من ريقه وليحس لساني | ٤٥ |
| ٢٠٤ | هايف بن عامر الشيب | سمي خلي نجمة تتبع الجر ×× وسميه الثاني تقدى به الناس | ٣٥ |
| ٢٠٥ | هنادي الجودر | ذابت عيوني في ابتهالي وطريتك ×× واضنيت ذاكرة الدعاء و تمنيت | ٧١ |
| ٢٠٦ | وصفي الصبرات | ثمل طيري وعانق طريته واستغرقوا بالنوم | ٩٩ |
| ٢٠٧ | ولاء عواد | تلك أحطه مستوى ناس عظام ×× ما هقيته باقي تحت الحصير | ١١٤ |
| ٢٠٨ | ياسر التويجري | واستوى لي في عيوني يوم قلبي إستوى | ٥٠ |
| ٢٠٩ | يحيى بالحارث | لبيه يا طاري الوصال اللي يجي باطلالتك | ٦٩ |

# المصادر والمراجع

١ ـ القرآن الكريم

٢ ـ إبراهيم الخالدي، محاضرة بعنوان: الرجز والحداء بين الفصحى والعامية، الموسم الثقافي ٢٠١٠ – ٢٠١١ الكويت، رابطة الأدباء الكويتية: ٢٧ أكتوبر ٢٠١٠.

٣ ـ الأبشيهي، محمد بن أحمد (٨٥٠ هـ) المستطرف في كل فن مستظرف، م٢، ط٢ (تحقيق: د. مفيد محمد قميحة) دار الكتب العلمية، بيروت – ١٩٨٦.

٤ ـ ابن الأثير، المبارك بن محمد، مجد الدين (٦٠٦ هـ) النهاية في غريب الحديث والأثر، م٥ (تحقيق: محمود محمد الطناحي) المكتبة الإسلامية.

٥ ـ ابن الأثير، محمد بن محمد، ضياء الدين (٦٣٧ هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م (قدمه وحققه وعلق عليه: الدكتور أحمد الحوفي، الدكتور بدوي طبانة) دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

٦ ـ أحمد أمين، النقد الأدبي، ط٣، ٢م، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ١٩٦٣م.

٧ ـ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة ١٩٩٤م.

٨ ـ الأخفش، سعيد بن مسعدة (٢١٥ هـ) كتاب القوافي (تحقيق الدكتور عزة حسن) مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم – دمشق ١٩٧٠.

٩ ـ أسامة بن منقذ (٥٨٤ هـ)، البديع في نقد الشعر، (تحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد)، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

١٠ ـ الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦ هـ) الأغاني، ط٢، م٢٤، دار الفكر – بيروت (تحقيق: سمير جابر).

١١ ـ الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد (٥٧٧ هـ) الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ٢م، دار الفكر – دمشق.

١٢ ـ إيمان الشنيني، التناص - النشأة والمفهوم، مجلة أفق الإلكترونية، ١ أكتوبر ٢٠٠٣م
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=1382.

١٣ ـ أيمن اللبدي، الموسيقى الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية، الموقع الإلكتروني للكاتب http://www.allabadi.com 2004/9/25.

١٤ ـ الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (٤٠٢ هـ) إعجاز القرآن، دار المعارف – القاهرة (تحقيق: السيد أحمد صقر).

١٥ ـ البخاري، محمد بن إسماعيل (٢٥٦هـ) صحيح البخاري، ط٣، ٦م، دار ابن كثير، اليمامة – بيروت ١٩٧٨ (تحقيق: د. مصطفى البغا).

١٦ ـ التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر (٧٩٢ هـ) مختصر المعاني، ط١، دار الفكر ١٤١١هـ: ١٦١.

١٧ ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني (٢٥٥ هـ) البيان والتبين ٤ م، ط٧ (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨)، تحقيق عبد السلام محمد هارون.

١٨ ـ الجرجاني، عبد القاهر بن عبدالرحمن (٤٧٤ هـ) أسرار البلاغة، ط١، دار المدني – جدة ١٩٩١م (تعليق: محمود محمد شاكر).

١٩ ـ الجرجاني، عبد القاهر بن عبدالرحمن (٤٧٤ هـ)، دلائل الإعجاز، ط١، دار الجيل – بيروت ٢٠٠٤ (شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي).

٢٠ ـ الجرجاني، علي بن عبد العزيز، القاضي (٣٦٦ هـ) م١، ط١، الوساطة بين المتنبي وخصومه (تصحيح وشرح: أحمد عارف الزين) مطبعة العرفان، صيدا ١٣٣١هـ.

٢١ ـ الجمحي، محمد بن سلام (٢٣٢ هـ) طبقات فحول الشعراء، دار المدني - جدة، (تحقيق: محمود محمد شاكر).

٢٢ ـ ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢ هـ)، الخصائص، ٣م، عالم الكتب – بيروت (تحقيق: محمد على النجار).

٢٣ ـ ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢ هـ) كتاب العروض، دار القلم (تحقيق الدكتور أحمد فوزي الهيب) الكويت – ١٩٨٧م.

٢٤ ـ ابن حبان، محمد بن حبان (٣٥٤ هـ) صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان، ط٢، ١٨م، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٩٣ (تحقيق: شعيب الأرناؤوط).

٢٥ ـ الحسن، غسان أحمد حسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية،

مؤسسة الثقافة والفنون، أبوظبي، ط١ ١٩٩٠م.

٢٦ ـ حسين جمعة، في جمالية الكلمة (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٢ دمشق.

٢٧ ـ الحموي، تقي الدين أبو بكر بن حجة (٨٣٧ هـ) خزانة الأدب وغاية الأرب، ط١، ٢م، دار ومكتبة الهلال — بيروت ١٩٨٧ (تحقيق: عصام شعيتو).

٢٨ ـ الحميري، نشوان بن سعيد (٥٧٣ هـ) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، ط١، م١١، دار الفكر المعاصر — بيروت ١٩٩٩ (تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري – مطهر بن علي الإرياني — د. يوسف محمد عبد الله).

٢٩ ـ الخفاجي، أبو سنان (٤٦٦ هـ)، سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

٣٠ ـ ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون (٨٠٨هـ) تاريخ ابن خلدون، (تحقيق: خليل شحادة) دار الفكر، بيروت — لبنان ٢٠٠٠م.

٣١ ـ ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين، أحمد بن محمد (٦٨١ هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت، (المحقق: إحسان عباس).

٣٢ ـ الخوارزمي، محمد بن أحمد (٣٨٧ هـ) مفاتيح العلوم، ط١، طبعه عثمان خليل ١٩٣٠م – مصر.

٣٣ ـ الدخيل، سليمان بن صالح، تحفة الألباء في تاريخ الأحساء، ط٢، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان ٢٠٠٢م.

٣٤ ـ ابن أبي الدنيا (٢٨١ هـ)، قرى الضيف م٥، ط١ (تحقيق: عبدالله بن حمد المنصور) دار أضواء السلف، الرياض– ١٩٩٧م.

٣٥ ـ الذهبي، محمد بن أحمد (٧٤٨هـ) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، ط١ (تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري) دار الكتاب العربي، لبنان — بيروت ١٩٨٧.

٣٦ ـ الذهبي، محمد بن أحمد (٧٤٨ هـ) سير أعلام النبلاء، ط٩ (تحقيق: شعيب الأرناؤوط — حسين الأسد) مؤسسة الرسالة — بيروت ١٩٩٣.

٣٧ ـ ذيب الشمري، المراحل الثلاث لـ «فن المحاورة» من عصر المعلقات وحتى الآن (٢ –

٢)، جريدة الأنباء الكويتية (٥ يونيو ٢٠٠٨) العدد ١١٥٥٨.
٣٨ ـ الزركلي، خير الدين (١٩٧٦م)، الأعلام، ط١١، ٧م، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت ١٩٩٥م.
٣٩ ـ الزمخشري، محمد بن عمر (٥٨٣هـ) المستقصى في أمثال العرب، ط١، ٢م، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد – الهند ١٩٦٢.
٤٠ ـ السبكي، تاج الدين عبد الوهاب بن علي (٧٧١ هـ) طبقات الشافعية الكبرى، ط٢، ١٠م، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١٣ (تحقيق: د. محمود محمد الطناحي، د. عبد الفتاح محمد الحلو).
٤١ ـ سعد الحايف، فن الألغاز الشعرية، جريدة الرياض، ٢٥ أغسطس، ٢٠٠٧، العدد ١٤٣٠٦.
٤٢ ـ سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجاً، ط١، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٤.
٤٣ ـ سيد قطب (١٩٦٦م) التصوير الفني في القرآن، ط١٦، دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٢م.
٤٤ ـ سيد قطب (١٩٦٦م) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ط٨، دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٣م.
٤٥ ـ ابن سينا، الحسين بن عبدالله، الشيخ الرئيس (٤٢٨هـ) أسباب حدوث الحروف، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق (تحقيق: محمد حسان الطيان، محمد مير علم).
٤٦ ـ السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (٩١١ هـ) الإتقان في علوم القرآن، م٧، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف (تحقيق مركز الدراسات القرآنية).
٤٧ ـ السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (٩١١ هـ) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ٢م، المكتبة العصرية، لبنان – صيدا (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم).
٤٨ ـ الشاطبي، إبراهيم بن موسى (٧٩٠هـ) الإفادات والإنشادات، ط١، (تحقيق: الدكتور محمد أبو الأجفان)، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٣م.

٤٩ ـ شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.

٥٠ ـ صالح العبود، قبيح التكرار في شعر حامد زيد، تاريخ: ١٤ – ٣ – ٢٠٠٥، منتديات شظايا أدبية http://www.shathaaya.com/vb.

٥١ ـ صبار العنزي، الريحاني يوزع حروف الهجاء، جريدة الرياض (١٢ مايو ٢٠٠٢).

٥٢ ـ الصلابي، علي محمد، أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، مكتبة الموسوعة الشاملة الإلكترونية ٢٠٠١.

٥٣ ـ الصويان، سعد العبدالله، الشعر النبطي وجذوره الفصيحة (ذائقة الشعب وسلطة النص)، دراسة لغوية تاريخية مقارنة، ط١، دار الساقي ٢٠٠٠م.

٥٤ ـ الصويان، سعد العبدالله، مراجعة لكتاب دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، لمؤلفه الدكتور عبدالله العتيبي، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، الكويت، العدد ٤٥، السنة الثانية عشرة – يناير ١٩٨٦.

٥٥ ـ ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٠م.

٥٦ ـ ابن طباطبا، محمد بن أحمد (٣٢٢ هـ) عيار الشعر، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت ١٩٨٢ (شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر).

٥٧ ـ الطبراني، سليمان بن أحمد (٣٦٠ هـ) المعجم الكبير، ط٢، م٢٠، مكتبة العلوم والحكم – الموصل ١٩٨٣ (تحقيق: حمدي بن عبدالمجيد السلفي).

٥٨ ـ طراد الكبيسي، ما هو النقد، المجلة الثقافية (مجلة ثقافية فصلية تصدر عن الجامعة الأردنية) – عمّان – العدد ٥٨ (ديسمبر ٢٠٠٢ – فبراير ٢٠٠٣).

٥٩ ـ الظاهري، محمد بن عمر، ابن عقيل، العجمان وزعيمهم راكان بن حثلين، ط٢، شركة ذات السلاسل – الكويت ١٤١٦.

٦٠ ـ الظاهري، محمد بن عمر، ابن عقيل، مبادئ في نظرية الشعر والجمال، الموسوعة الشاملة.

٦١ ـ عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ط٢، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية ٥٤ مصر.

٦٢ ـ عاطف العراقي، الاتجاه النقدي في الفكر العربي خلال القرن التاسع عشر، مجلة التنوير الثقافي (مجلة ثقافية فصلية تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي) الدوحة، العدد الأول، ديسمبر ١٩٩٨.

٦٣ ـ العباسي، عبد الرحيم بن أحمد (٩٦٣ هـ) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ط١، ٢م، عالم الكتب – بيروت ١٩٤٧ (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد).

٦٤ ـ عبد الحكيم الزبيدي، الأهازيج الشعبية في الخليج والجزيرة العربية (٢٠٠٩م) دار ناشري للنشر الإلكتروني، ١ يناير ٢٠٠٩.

٦٥ ـ عبد الحي كمال، الأحاجي والألغاز الأدبية، ط٢، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٤٠١هـ.

٦٦ ـ ابن عبد ربه، أحمد بن محمد (٣٢٨ هـ) العقد الفريد، ٨م، ط٣ (تحقيق: الدكتور عبد المجيد الترحيني) دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧م.

٦٧ ـ عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، ط٣، وكالة المطبوعات – الكويت ١٩٧٧م.

٦٨ ـ عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

٦٩ ـ عبدالله السالم، التجديد في الشعر الشعبي المعاصر (دراسة نقدية) ٢٠٠٩، الموقع الشخصي للكاتب: موقع وسوم الإلكتروني www.wosom.net.

٧٠ ـ عبدالله السالم، زوائد الشعر نقائص (مقالة نقدية) ٢٠٠٤، الموقع الشخصي للكاتب: موقع وسوم الإلكتروني www.wosom.net.

٧١ ـ عبدالله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ٢٠٠٥م.

٧٢ ـ عبدالله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ط١، دار الآداب – بيروت ١٩٩١م.

٧٣ ـ عبدالله القصيمي، العرب ظاهرة صوتية، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٢م.

٧٤ ـ ابن عثيمين، محمد بن صالح (٢٠٠١م)، شرح رياض الصالحين، ٧م، ط١، دار الوطن – الرياض ١٤١٦هـ.

٧٥ ـ ابن عدلان، علي بن عدلان الموصلي النحوي (٦٦٦ هـ) الانتخاب لكشف الأبيات المشكلة

الإعراب، ط٢، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٥م (تحقيق: د.حاتم صالح الضامن).
٧٦ ـ ابن العربي، محمد بن عبدالله الأندلسي (٥٤٣ هـ)، أحكام القرآن، م٤، ط١، دار الكتب العلمية.
٧٧ ـ ابن عربي، محيي الدين (٦٣٨ هـ)، محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار اليقظة العربية،سوريا، ١٩٦٨.
٧٨ ـ ابن عساكر، علي بن الحسن (٥٧١ هـ)، تاريخ مدينة دمشق وذكر فضلها وتسمية من حلها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من ورديها وأهلها، ط١، (دراسة وتحقيق علي شيري)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
٧٩ ـ العسقلاني، أحمد بن علي، ابن حجر (٨٥٢ هـ) الإصابة في تمييز الصحابة، ط١ دار الجيل – بيروت ١٤١٢ (تحقيق: علي محمد البجاوي).
٨٠ ـ العسقلاني، أحمد بن علي، ابن حجر (٨٥٢ هـ)، لسان الميزان، ط٣، م٧، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت ١٩٨٦ (تحقيق: دائرة المعارف النظامية – الهند).
٨١ ـ العسكري، الحسن بن عبدالله، أبو هلال (٣٩٥هـ)، جمهرة الأمثال، ط٢، ٢م (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم – عبد المجيد قطامش) دار الجيل – بيروت، دار الفكر ١٩٨٨.
٨٢ ـ العسكري، الحسن بن عبدالله، أبو هلال (٣٩٥ هـ) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، ١٩٥٢ دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه– القاهرة.
٨٣ ـ العطوي، مسعد بن عيد، الاتجاه المحافظ في الشعر إبان الحروب الصليبية، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد ١٥، السنة ١٥.
٨٤ ـ عماد غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٤ دمشق.
٨٥ ـ الفارابي، محمد بن محمد بن طرخان، الفيلسوف (٣٣٩هـ) كتاب الموسيقى الكبير، ط١، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر (تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة).
٨٦ ـ فهد المارك، محمد العوني (مخطوط).

٨٧ ـ ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (٢٧٦ هـ) الشعر والشعراء، ط٢، ١٩٦٧ دار المعارف – القاهرة (تحقيق: أحمد محمد شاكر).

٨٨ ـ قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ)، نقد الشعر، م١، (تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي) دار الكتب العلمية، بيروت.

٨٩ ـ القزويني، محمد بن عبد الرحمن، الخطيب (٧٣٩ هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة ط١، دار الكتب العلمية – بيروت ٢٠٠٣م.

٩٠ ـ القلقشندي، أحمد بن علي (٨٢١ هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، م١٤، ط١ (تحقيق: د. يوسف علي طويل) دار الفكر، دمشق١٩٨٧.

٩١ ـ القويعي، محمد عبد العزيز بن علي، تراث الأجداد، دراسات لجوانب مختلفة من تاريخ مأثوراتنا الشعبية، ط١، مطابع البادية للأوفست ١٩٨٢ الرياض.

٩٢ ـ القيرواني، أبو علي الحسن، ابن رشيق (٤٦٣هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط١، ٢م، مطبعة السعادة – مصر (تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي) ١٩٠٧م.

٩٣ ـ الكرباسي، محمد صادق محمد، ديوان الموال (الزهيري)، ط١، المركز الحسيني للدراسات – لندن ٢٠٠١م.

٩٤ ـ كميل سعادة، موسيقى الشعر بين الفلسفة 'الوعائية' وشطط المجدّدين، جريدة النهار اللبنانية، الأحد ٢ نيسان ٢٠٠٦.

٩٥ ـ المبرد، محمد بن يزيد، أبو العباس (٢٨٥ هـ)، الكامل، تحقيق الدكتور محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة – بيروت.

٩٦ ـ محمد الخضر بن الحسين، الخيال في الشعر العربي، مجلة المنار، يناير ١٩٢٠، قرص مدمج للمجلة.

٩٧ ـ محمد المقداد، أيهما أسبق إلى الظهور الشعر أم النثر الفني؟ مجلة التراث العربي– مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب– دمشق، العدد ٣٩و ٤٠ – السنة العاشرة، نيسان وتموز«ابريل ويوليو» ١٩٩٠.

٩٨ ـ محمد رياض كريم، المقتضب في لهجات العرب، التركي للكمبيوتر والطباعة – طنطا – ١٩٩٦م.

٩٩ ـ محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية.

١٠٠ ـ محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي، قضايا النقد القديم، ط١، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن — إربد، ١٩٩٠م.

١٠١ ـ محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب — دمشق — ٢٠٠١.

١٠٢ ـ محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتابه الموازنة بين الطائيين، رسالة قدمت لنيل درجة أستاذ في الآداب إلى دائرة اللغة العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت، أيلول ١٩٦٨م.

١٠٣ ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة — ١٩٩٧م.

١٠٤ ـ محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي ١٩٩٢.

١٠٥ ـ محيي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم — دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب — ليبيا ١٩٨٨م.

١٠٦ ـ المختاري، زين الدين، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)، اتحاد الكتاب العرب— دمشق ١٩٩٨م.

١٠٧ ـ المرزباني، محمد بن عمران (٣٨٤ هـ) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية، المطبعة السلفية – القاهرة ١٣٣٤هـ.

١٠٨ ـ المرزوقي، أحمد بن محمد (٤١٢ هـ)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ٤م، ط١، دار الكتب العلمية – بيروت ٢٠٠٣م.

١٠٩ ـ مسلم، مسلم بن الحجاج، أبو الحسين (٢٦١ هـ)، الجامع الصحيح، ٨م، دار الجيل — بيروت.

١١٠ ـ مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ١٩٩٨ القاهرة، مكة للطباعة.

١١١ ـ المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله (٤٤٩ هـ) اللزوميات، ٢م، ط٢، دار الكتب العلمية – بيروت.
١١٢ ـ ناصر عبدالله الحميضي، الألغاز في شعر الرواد، جريدة الرياض (١ فبراير ٢٠٠٧) العدد ١٤١٠١.
١١٣ ـ وحيد صبحي كبّابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ١٩٩٧م.
١١٤ ـ أبو يعلى، عبد الباقي بن عبدالله، القاضي (بعد ٤٨٧هـ)، كتاب القوافي، ط٢، مصر، مكتبة الخفاجي (تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف) ١٩٧٨م.
١١٥ ـ يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٧.

فهرس المحتويات

## إصدارات وزارة الثقافة والفنون والتراث

## إدارة البحوث والدراسات الثقافية

| م | الإصدارات | المؤلف | السنة |
|---|---|---|---|
| ١ | البدء من جديد | حصة العوضي | ٢٠٠٠ |
| ٢ | بداية أخرى | فاطمة الكواري | ٢٠٠٠ |
| ٣ | أصوات من القصة القصيرة في قطر | د. حسن رشيد | ٢٠٠٠ |
| ٤ | دنيانا .... مهرجان الأيام والليالي | دلال خليفة | ٢٠٠٠ |
| ٥ | قالت ستأتي | جاسم صفر | ٢٠٠٠ |
| ٦ | غنج الأميرة النائمة | فاروق يوسف | ٢٠٠١ |
| ٧ | وريثة الصحراء | سعاد الكواري | ٢٠٠١ |
| ٨ | ويخضر غصن الأمل | أحمد الصديق | ٢٠٠١ |
| ٩ | بستان الشعر | حمد محسن النعيمي | ٢٠٠١ |
| ١٠ | رومانوف وجوليت | ترجمة/ النور عثمان | ٢٠٠١ |
| ١١ | الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة | د. حسام الخطيب | ٢٠٠١ |
| ١٢ | الحضن البارد | د. حسن رشيد | ٢٠٠١ |
| ١٣ | سحابة صيف شتوية | خالد عبيدان | ٢٠٠١ |
| ١٤ | سيرة الوجع | أمير تاج السر | ٢٠٠١ |
| ١٥ | وجوه خلف أشرعة الزمن | حصة العوضي | ٢٠٠١ |
| ١٦ | حافة الموسيقى | غازي الذيبة | ٢٠٠١ |
| ١٧ | قصص أطفال | د. هيا الكواري | ٢٠٠١ |
| ١٨ | أوراق نسائية | د. أحمد عبد الملك | ٢٠٠١ |
| ١٩ | الفريج | إسماعيل ثامر | ٢٠٠١ |
| ٢٠ | الأعمال الشعرية الكاملة ج١ – ج٢ | د. أحمد الدوسري | ٢٠٠٢ |
| ٢١ | علمني كيف أحبك | معروف رفيق | ٢٠٠٢ |
| ٢٢ | قصص وحكايات شعبية | خليفة السيد | ٢٠٠٢ |
| ٢٣ | رحلة أيامي | صدى الحرمان | ٢٠٠٢ |
| ٢٤ | جرح وملح | عبد الرحيم الصديقي | ٢٠٠٢ |
| ٢٥ | خلف كل طلاق حكاية | وداد الكواري | ٢٠٠٢ |
| ٢٦ | دراسات في الإعلام والثقافة والتربية | د. أحمد عبد الملك | ٢٠٠٢ |
| ٢٧ | النثر العربي القديم | د. عبد الله إبراهيم | ٢٠٠٢ |
| ٢٨ | كأن الأشياء لم تكن | جاسم صفر | ٢٠٠٢ |
| ٢٩ | نعاس المغني | عبد السلام جاد الله | ٢٠٠٢ |
| ٣٠ | مدى | د. زكية مال الله | ٢٠٠٢ |
| ٣١ | قال المعنى | خليل الفزيع | ٢٠٠٢ |
| ٣٢ | المسرح الألماني المعاصر | د. عوني كرومي | ٢٠٠٢ |
| ٣٣ | المسرح في بريطانيا | محمد رياض عصمت | ٢٠٠٢ |

| م | الإصدارات | المؤلف | السنة |
|---|---|---|---|
| ٣٤ | إبراهيم ناجي – الأعمال الشعرية المختارة | حسن توفيق | ٢٠٠٢ |
| ٣٥ | مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق | د. صلاح القصب | ٢٠٠٣ |
| ٣٦ | النوافذ السبع | صيتة العذبة | ٢٠٠٣ |
| ٣٧ | الرحيل والميلاد | جمال فايز | ٢٠٠٣ |
| ٣٨ | أوراق ثقافية | د. كلثم جبر | ٢٠٠٣ |
| ٣٩ | بدائع الشعر الشعبي القطري | علي الفياض/ علي المناعي | ٢٠٠٣ |
| ٤٠ | شبابيك المدينة | ظافر الهاجري | ٢٠٠٣ |
| ٤١ | حضارة العصر الحديث | د. شعاع اليوسف | ٢٠٠٣ |
| ٤٢ | المتراشقون «مسرحية» | غانم السليطي | ٢٠٠٣ |
| ٤٣ | معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب | د. حجر أحمد حجر | ٢٠٠٣ |
| ٤٤ | سحائب الروح | سنان المسلماني | ٢٠٠٣ |
| ٤٥ | أصوات قطرية في القصة القصيرة | د. عبد الله إبراهيم | ٢٠٠٣ |
| ٤٦ | ذاكرة الإنسان والمكان | خالد البغدادي | ٢٠٠٣ |
| ٤٧ | إبراهيم العريض شاعراً | عبد الله فرج المرزوقي | ٢٠٠٣ |
| ٤٨ | الصحافة العربية في قطر | إبراهيم إسماعيل | ٢٠٠٤ |
| ٤٩ | أم الفواجع | علي ميرزا | ٢٠٠٤ |
| ٥٠ | صباح الخير أيها الحب | وداد عبداللطيف الكواري | ٢٠٠٤ |
| ٥١ | الصحافة العربية في قطر «مترجم إلى الإنجليزية» | إبراهيم إسماعيل ترجمة / النور عثمان | ٢٠٠٤ |
| ٥٢ | لآلئ قطرية | علي عبد الله الفياض | ٢٠٠٥ |
| ٥٣ | الأعمال الشعرية الكاملة | مبارك بن سيف آل ثاني | ٢٠٠٥ |
| ٥٤ | التفاحة تصرخ.. الخبز يتعرى | دلال خليفة | ٢٠٠٥ |
| ٥٥ | إدارة التغيير | عبد العزيز العسيري | ٢٠٠٥ |
| ٥٦ | الشعر الحديث في قطر | د. عبد الله فرج المرزوقي | ٢٠٠٥ |
| ٥٧ | الشرح المختصر في أمثال قطر | خليفة السيد | ٢٠٠٥ |
| ٥٨ | لؤلؤ الخليج ذاكرة القرن العشرين | خالد زيارة | ٢٠٠٥ |
| ٥٩ | على رمل الخليج | محمد إبراهيم السادة | ٢٠٠٥ |
| ٦٠ | إبداعات خليجية | (مسابقة القصة القصيرة لدول مجلس التعاون) | ٢٠٠٥ |
| ٦١ | الأدب المقارن وصبوة العالمية | د. حسام الخطيب | ٢٠٠٥ |
| ٦٢ | مهارات الإرشاد النفسي وتطبيقاته | د. موزة المالكي | ٢٠٠٥ |
| ٦٣ | تجريبية عبد الرحمن منيف في مدن الملح | نورة محمد آل سعد | ٢٠٠٥ |
| ٦٤ | المعري يعود بصيراً | د. أحمد عبد الملك | ٢٠٠٥ |
| ٦٥ | وردة الإشراق | حسن توفيق | ٢٠٠٥ |
| ٦٦ | مجاديفي | حصة العوضي | ٢٠٠٥ |
| ٦٧ | الأعمال الشعرية الكاملة ج١ | د. زكية مال الله | ٢٠٠٥ |
| ٦٨ | أسباب للانتماء | رانجيت هوسكوتي ترجمة: ظبية خميس | ٢٠٠٥ |

| م | الإصدارات | المؤلف | السنة |
|---|---|---|---|
| ٦٩ | تباريح النوارس | بشرى ناصر | ٢٠٠٥ |
| ٧٠ | المرأة في المسرح الخليجي | د. حسن رشيد | ٢٠٠٥ |
| ٧١ | أبو حيان .. ورقة حب منسية | حمد الرميحي | ٢٠٠٥ |
| ٧٢ | تطور التأليف في علمي العروض والقوافي | د. أنور أبو سويلم د. مريم النعيمي | ٢٠٠٥ |
| ٧٣ | أحزان كبيرة | أمير تاج السر | ٢٠٠٥ |
| ٧٤ | الديوان الشعبي | عيد بن صلهام الكبيسي | ٢٠٠٥ |
| ٧٥ | ذاكرة الذخيرة | علي بن خميس المهندي | ٢٠٠٦ |
| ٧٦ | تجليات القص "مع دراسة تطبيقية في القصة القطرية" | باسم عبود الياسري | ٢٠٠٦ |
| ٧٧ | سمط الدهر «قراءة في ضوء نظرية النظم» | د. أحمد سعد | ٢٠٠٦ |
| ٧٨ | كان يا ما كان | خولة المناعي | ٢٠٠٦ |
| ٧٩ | الظل والهجير «نصوص مسرحية» | د. حسن رشيد | ٢٠٠٦ |
| ٨٠ | الرواية والتاريخ | مجموعة مؤلفين | ٢٠٠٦ |
| ٨١ | وجوه متشابهة «قصص قصيرة» | خليفة عبد الله الهزاع | ٢٠٠٦ |
| ٨٢ | المسرح والمدينة | د. يونس لوليدي | ٢٠٠٦ |
| ٨٣ | الأعمال الشعرية الكاملة ج٢ | د. زكية مال الله | ٢٠٠٦ |
| ٨٤ | الدفتر الملون الأوراق | حصة العوضي | ٢٠٠٦ |
| ٨٥ | الظل وأنا | نسرين قفة | ٢٠٠٦ |
| ٨٦ | حقيبة سفر | صفاء العبد | ٢٠٠٦ |
| ٨٧ | مسرحيات قطرية (أمجاد يا عرب - هلو Gulf) | غانم السليطي | ٢٠٠٦ |
| ٨٨ | العالم وتحولاته ( التاريخ – الهوية - العولمة) | د. إسماعيل الربيعي | ٢٠٠٦ |
| ٨٩ | موال الفرح والحزن والفيلة «نصان مسرحيان» | حمد الرميحي | ٢٠٠٦ |
| ٩٠ | حكاية جدتي | مريم النعيمي | ٢٠٠٦ |
| ٩١ | صورة المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي | إمام مصطفى | ٢٠٠٦ |
| ٩٢ | ديوان ابن فرحان | حسن حمد الفرحان | ٢٠٠٧ |
| ٩٣ | موال الفرح والحزن والفيلة "مترجم إلى الفرنسية" | حمد الرميحي | ٢٠٠٧ |
| ٩٤ | الفن التشكيلي القطري.. تتابع الأجيال | خالد البغدادي | ٢٠٠٧ |
| ٩٥ | دراسة في الشعر النبطي | حمد الفرحان النعيمي | ٢٠٠٧ |
| ٩٦ | بداية أخرى «مترجم إلى الإنجليزية» | فاطمة الكواري | ٢٠٠٧ |
| ٩٧ | وجع امرأة عربية «مترجم إلى الإنجليزية» | د. كلثم جبر | ٢٠٠٧ |
| ٩٨ | الخيل.. رياضة الآباء والأجداد | صلاح الجيدة | ٢٠٠٧ |
| ٩٩ | النقد بين الفن والأخلاق، حتى نهاية القرن الرابع الهجري | د. مريم النعيمي | ٢٠٠٨ |
| ١٠٠ | وداع العشاق | حسين أبو بكر المحضار | ٢٠٠٨ |
| ١٠١ | الوزة الكسولة | د. لطيفة السليطي | ٢٠٠٨ |
| ١٠٢ | المهن والحرف والصناعات الشعبية في قطر | خليفة السيد محمد المالكي | ٢٠٠٨ |
| ١٠٣ | العشر الأوائل.. رائدات الفن التشكيلي في قطر | خولة المناعي | ٢٠٠٨ |

| م | الإصدارات | المؤلف | السنة |
|---|---|---|---|
| ١٠٤ | الرواية العربية.. رحلة بحث عن المعنى | عماد البليك | ٢٠٠٨ |
| ١٠٥ | دراسات في تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر | د. عبد القادر حمود القحطاني | ٢٠٠٨ |
| ١٠٦ | السلاحف البحرية في دولة قطر | د. جاسم عبد الله الخياط د. محسن عبد الله العنسي | ٢٠٠٨ |
| ١٠٧ | تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين | د. ماجد فارس قاروط | ٢٠٠٨ |
| ١٠٨ | الموسوعة الصيدلانية | د. زكية مال الله | ٢٠٠٩ |
| ١٠٩ | المدارس المسرحية منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر | أ. د. جمعة أحمد قاجة | ٢٠٠٩ |
| ١١٠ | من أفواه الرواة | علي عبد الله الفياض | ٢٠٠٩ |
| ١١١ | صورة الأسرة العربية في الدراما التلفزيونية | د. إبراهيم إسماعيل | ٢٠٠٩ |
| ١١٢ | دور الدراما القطرية في معالجة مشكلات المجتمع | د. ربيعة الكواري د. سمية متولي عرفات | ٢٠٠٩ |
| ١١٣ | ديوان الغربة | إسماعيل تامر | ٢٠٠٩ |
| ١١٤ | الحب والعبودية في مسرح حمد الرميحي | خالد سالم الكلباني | ٢٠٠٩ |
| ١١٥ | قصة حب طبل وطارة «مترجم إلى الإنجليزية» | حمد الرميحي | ٢٠١٠ |
| ١١٦ | التراث والسرد | د. حسن المخلف | ٢٠١٠ |
| ١١٧ | ديوان الأعشى (جزآن) | تحقيق: د. محمود الرضواني | ٢٠١٠ |
| ١١٨ | توظيف التراث في شعر سميح القاسم | لولوة حسن العبدالله | ٢٠١٠ |
| ١١٩ | إساءة الوالدين إلى الأبناء وفاعلية برنامج إرشادي لعلاجها | أمل المسلماني | ٢٠١٠ |
| ١٢٠ | شحنات المكان | ياسين النصير | ٢٠١٠ |
| ١٢١ | من أدب الزنوج الأمريكان | عبدالكريم قاسم حرب | ٢٠١٠ |
| ١٢٢ | أزهار ذابلة وقصائد مجهولة للسياب | حسن توفيق | ٢٠١٠ |
| ١٢٣ | وضاح اليمن دراسة في موروثه الشعري | د. باسم عبود الياسري | ٢٠١٠ |
| ١٢٤ | قطر الندى | ندى لطفي الحاج حسين | ٢٠١١ |
| ١٢٥ | الوحي الثائر "سلسلة شعراء من السودان" | فضل الحاج علي | ٢٠١١ |
| ١٢٦ | شيء من التقوى "سلسلة شعراء من السودان" | الجيلي صلاح الدين | ٢٠١١ |
| ١٢٧ | في مرايا الحقول "سلسلة شعراء من السودان" | محمد عثمان كجراي | ٢٠١١ |
| ١٢٨ | المغاني "سلسلة شعراء من السودان" | مصطفى طيب الأسماء | ٢٠١١ |
| ١٢٩ | على شاطئ السراب "سلسلة شعراء من السودان" | أبو القاسم عثمان | ٢٠١١ |
| ١٣٠ | ديوان أم القرى "سلسلة شعراء من السودان" | الشيخ عثمان محمد أونسة | ٢٠١١ |
| ١٣١ | في ميزان قيم الرجال "سلسلة شعراء من السودان" | محمد عثمان عبدالرحيم | ٢٠١١ |
| ١٣٢ | من وادي عبقر "سلسلة شعراء من السودان" | د. سعد الدين فوزي | ٢٠١١ |
| ١٣٣ | شبّابتي "سلسلة شعراء من السودان" | حسين محمد حمدنا الله | ٢٠١١ |
| ١٣٤ | غارة وغروب "سلسلة شعراء من السودان" | محمد المهدي المجذوب | ٢٠١١ |
| ١٣٥ | من التراب "سلسلة شعراء من السودان" | د. محيي الدين صابر | ٢٠١١ |
| ١٣٦ | المجموعة الشعرية الكاملة "سلسلة شعراء من السودان" | محمد محمد علي | ٢٠١١ |
| ١٣٧ | النظام الدستوري في دولة قطر | د. رعد ناجي الجده | ٢٠١٢ |
| ١٣٨ | الفريج (رواية) – الطبعة الثانية | إسماعيل تامر | ٢٠١٢ |

| م | الإصدارات | المؤلف | السنة |
|---|---|---|---|
| ١٣٩ | السردية الشفاهية | محمد إبراهيم السادة | ٢٠١٣ |
| ١٤٠ | حادي العيس | خليل الفزيع | ٢٠١٣ |
| ١٤١ | هموم في الإدارة | د. هند المفتاح | ٢٠١٣ |
| ١٤٢ | هالشكل يا زعفران (مسرحيتان باللهجة العامية) | عبدالرحمن المناعي | ٢٠١٣ |
| ١٤٣ | مقامات ابن بحر | عبدالرحمن المناعي | ٢٠١٣ |
| ١٤٤ | القدس في عيون الشعراء | محمد قجّة | ٢٠١٣ |
| ١٤٥ | المصورون في قطر – إشراقة وتألق | حسين علي الجابر | ٢٠١٣ |
| ١٤٦ | عناكب الروح | بشرى ناصر | ٢٠١٣ |
| ١٤٧ | الخليج العربي – دراسة في الأصول التاريخية والتطور السياسي | د. مصطفى عقيل الخطيب | ٢٠١٣ |
| ١٤٨ | فن الرسم عند الأطفال – جماياته ومراحل تطوره | سوسن عصفور | ٢٠١٣ |
| ١٤٩ | واحات وظلال | أحمد محمد الصديق | ٢٠١٣ |
| ١٥٠ | حلم يتفتح في صخر | حسن توفيق | ٢٠١٤ |
| ١٥١ | أناشيد البلابل | محمد إبراهيم السادة | ٢٠١٤ |